UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00380462 2

MAX LIEBERMANN

GESAMMELTE SCHRIFTEN

VON

MAX LIEBERMANN

BEI BRUNO CASSIRER
BERLIN 1922

ND
588
L7A35
1922

Druck von W. Drugulin in Leipzig

INHALT

Seite

Autobiographisches

I. „Über Land und Meer", 1889 3
II. „Allgemeine Zeitung des Judentums", 1910 9

Die Phantasie in der Malerei

von 1904—1916, „Neue Rundschau" und „Kunst und Künstler" 21

Persönlichkeiten

Degas, „Pan", 1896 71
Jozef Israels, Verlag Bruno Cassirer, 1901 84
Zwei Holzschnitte von Manet, „Kunst und Künstler", 1905 102
Wilhelm Bode, „Kunst und Künstler", 1907 . . . 111
Meine Erinnerungen an die Familie Bernstein, aus „Carl und Felicie Bernstein, Erinnerungen ihrer Freunde", 1908 121
Walter Leistikow, Grabrede, 1908 132
Erinnerungen an Steffeck, „Kunst und Künstler", 1908 139
Ein Beitrag zur Arbeitsweise Manets, „Kunst und Künstler", 1910 148
Hugo von Tschudi, „Kunst und Künstler", 1912 . 155
Alfred Lichtwark, „Der Tag", 1914 165
Hans Grisebach, „Kunst und Künstler", 1916 . . . 175
Woldemar Rössler, „Der Tag", 1917 180

Seite

Menzel, Vorrede zu „Adolf Menzel, 50 Zeichnungen, Pastelle und Aquarelle aus dem Besitz der Nationalgalerie", 1921 186

Karl Blechen, Programm zur Ausstellung der Akademie der Künste, 1921 213

August Gaul, Grabrede, 1921 216

Tagesfragen

Das Zeichnen nach Gips. Ein Gutachten. „Die Gegenwart", 1897 223

Künstlerischer Bilderschmuck für Schulen, Zwei Briefe, „Hamburgischer Correspondent", 1897 und 1898 224

Über Kunstschulen. Eine Denkschrift, 1920 . . . 229

Der Fall Thode, „Frankfurter Zeitung", 1905 . . 234

Mein Austritt aus der Kunstdeputation, „Berliner Tageblatt", 1912 241

Maler und Dichter, Antwort auf eine Rundfrage, „Berliner Tageblatt", 1913 249

Sezession und Akademie

Reden zur Eröffnung von Ausstellungen der Berliner Sezession, von 1899—1912 255

Reden zur Eröffnung von Ausstellungen der Akademie der Künste, 1920—1922 286

AUTOBIOGRAPHISCHES

NACH Absolvierung des Gymnasiums — mein Vater, der nicht wollte, daß ich Maler würde, bestand auf Absolvierung desselben — bezog ich die Berliner Universität, ließ mich in die philosophische Fakultät inskribieren und — ging zu Steffeck, malte und zeichnete, was gerade kam, Pferde, Menschen, Hunde, und Steffeck hielt mich nach einjährigem Studium in seinem Atelier für befähigt genug, daß er mich an seinem großen Bilde „Sadowa“ (jetzt in der königlichen Bildergalerie) mitarbeiten ließ. Ich malte Armaturstücke, Säbel, Gewehre, Uniformen, selbst Hände zur vollen Zufriedenheit meines Meisters. Aber ich selbst war von der Unzulänglichkeit meiner Ausbildung so durchdrungen, daß ich nach kurzer Zeit — im ganzen war ich ein bis zwei Jahre bei Steffeck — im Jahre 1869 nach Weimar ging. Die dortige Kunstschule blühte unter Kalckreuths Leitung; noch lebten Friedrich Preller und Genelli dort. In Weimar fing ich nun systematisch zu studieren an, zuerst in der Gipsklasse unter Thumann. Dann wurde ich Schüler von Pauwels, der damals in hohem Ansehen als Lehrer stand. Vier Jahre war ich in seiner

Malschule und fing Bilder in des Meisters Manier an, ohne eins zustande zu bringen. 1872 malte ich mein erstes Bild: „Die Gänserupferinnen", das in dem kleinen Weimar ein bedeutendes Aufsehen machte. Ich schickte das Bild auf die Hamburger Ausstellung, wo es zu meiner größten Überraschung ebenso großes Aufsehen hervorrief und — was mich noch mehr wunderte, — einen Käufer in dem Kunsthändler Lepke fand. (Von letzterem ging es in den Besitz von Strousberg über.) Nach diesem so unerwarteten Erfolg reiste ich im Sommer 1873 zum erstenmal nach Paris, wo ich Munkacsys Bekanntschaft machte. Nach vierzehntägigem Aufenthalt in Paris nach Weimar zurückgekehrt, malte ich dort „Die Waise" und „Gemüseeinmacherinnen". Letzteres Bild sandte ich auf Veranlassung Verlats, der seit einem Jahr Lehrer in Weimar geworden war, und mich wegen seiner fabelhaften Routine im Malen sehr anzog, auf die Ausstellung in Antwerpen, und ich hatte dort noch mehr Glück als in Hamburg. Nun hielt ich mich — Ende 1873 — für reif genug, nach Paris überzusiedeln. Munkacsy zog mich mächtig an, aber noch mehr taten es die Troyon, Daubigny, Corot, vor allem aber Millet, und der Schwärmerei für letzteren, den ich für den epochemachendsten der Maler halte, bin ich bis heute treu geblieben. Im Sommer 1874 ging ich nach Barbizon, wo ich Millet, der im folgenden Jahre starb, noch sah. Ich malte dort „Die Arbeiter in einem Rübenfelde" und wurde mit dem

österreichischen Landschafter Jettel innig befreundet, der ebenso wie ich die Intimität im Bilde suchte. Dann entstanden „Die Geschwister“ (la soeur ainée). 1879 ging ich zu einem dreimonatlichen Aufenthalt nach Holland, wohin ich schon 1872 einen kurzen Ausflug von Hamburg aus gemacht hatte. Ich kopierte dort nach den Frans Halsschen Bildern in Harlem, machte zugleich die Studien zu der „Kleinkinderschule im Amsterdam“ und arbeitete in dem dortigen Waisenhause. Um diese Zeit fing ich an, die Bilder vor der Natur zu malen oder wenigstens vor der Natur zu beginnen, ein Prinzip, dem ich bis jetzt treu geblieben. Seitdem reise ich jeden Sommer nach Holland zu mehrmonatlichem Aufenthalt und nehme meistens meine Motive von dort. Auch schon die früheren Bilder waren großenteils aus den Anregungen, die ich auf einer ersten Reise in Holland empfangen, entstanden. 1878 kam ich wieder zum Besuch meiner Familie nach Berlin und hatte das Unglück, den Fuß zu brechen. Die Heilung nahm mehrere Monate in Anspruch, und schließlich sandte man mich nach Gastein zur gänzlichen Wiederherstellung. Von dort ging ich nach Tirol und Venedig, wo ich zwei Monate blieb, überwältigt von den dortigen Kunstschätzen. Am meisten interessierten mich Carpaccio und Bellini. Dort lernte ich Lenbach und viele Münchener Kollegen kennen, die mich aufforderten, mit nach München zurückzukehren. Dezember 1878 kam ich dort an, mein Freund Herbst kam mir dort-

hin von Hamburg nach. Sonst ganz fremd, waren wir beide auf uns fast ausschließlich angewiesen. Ich hatte ein paar Wochen nach meiner Ankunft den „zwölfjährigen Christus im Tempel“ angefangen. 1879 schickte ich dieses Bild auf eine Ausstellung von München und hatte den Schmerz, das Bild als „tendenziös“ bezeichnet zu finden, daneben aber die Freude, Männer wie Lenbach, Gedon, Wagmüller für mein Bild aufs wärmste Partei nehmen zu sehen. Aber die mißlichen Erfahrungen, die ich bei dieser Gelegenheit zu machen hatte, waren mir so zuwider, daß ich seitdem kein religiöses Bild mehr gemalt habe. Während mein Bild „Christus“ den herbsten Angriffen ausgesetzt war, malte ich die „Kleinkinderschule in Amsterdam“ und die „Holländischen Konservenmacherinnen“ und sandte beide Bilder auf den Salon 1880. Ebenso schickte ich mein im folgenden Jahr entstandenes „Altmännerhaus in Amsterdam“ nach Paris, wo ich als erster Deutscher nach dem Kriege eine Auszeichnung erhielt. 1882 malte ich die „Schusterwerkstätte“ und den „Hof des Waisenhauses in Amsterdam“, im folgenden Jahr „Die Bleiche“, 1884 „Bierkonzert in München“. Inzwischen war ich von einigen der hervorragendsten Pariser Maler, an der Spitze standen Bastien Lepage, Alfred Stevens usw., zum Mitglied ihrer Gesellschaft „Cercle des XV.“, die jährlich in der Salle Petit Ausstellung veranstaltet, ernannt und stellte seitdem jährlich dort aus, zum Beispiel 1884 „Der Weber“. Im gleichen Jahre

verließ ich München nach fünfjährigem Aufenthalt und siedelte nach Berlin über, um mich hier zu verheiraten. Im Jahre 1886 stellte ich auf der Berliner Jubiläumsausstellung „Das Tischgebet“ und „Waisenmädchen“ und in der historischen Abteilung das „Altmännerhaus in Amsterdam“ aus, und im Herbst desselben Jahres malte ich in Laren, einem Dörfchen in der Nähe Hilversums (Nord-Holland) ein großes Bild „Spinnerinnen“, das ich nach Paris schickte.

In künstlerischer Beziehung ist mein Ideal Holland mit seinen alten Meistern geblieben, und alljährlich während der Sommermonate gehe ich in ein kleines, äußerst malerisches Dörfchen in der Nähe Hilversums. Zu meiner Freude folgen mir immer mehr Landsleute dorthin, deren Erfolge hinlänglich beweisen, welch günstige Vorbilder Land und Leute in Holland für die Malerei bieten, zumal wenn man, wie ich, die Zukunft der modernen Staffelmalerei in der Intimität und der Pietät vor der Natur sieht.

Nicht das sogenannte Malerische, sondern die Natur malerisch aufzufassen ist's, was ich suche, die Natur in ihrer Einfachheit und Größe ohne Atelier — und Theaterkram und Hadern — das Einfachste und das — Schwerste.

Nun noch ein Wort über die Meister, von denen ich mich besonders angezogen fühle. Millet hab ich schon genannt; den verehre ich am meisten, da ich finde, daß er — wenigstens in seinen Zeichnungen — den Eindruck der Natur am wahrsten (für mich

gleichbedeutend mit: am schönsten) wiedergegeben hat. Von Deutschen am sympathischsten ist mir Leibl, mit dem ich in München zu verkehren das Glück hatte. Dessen Technik scheint mir stupend. Ebenso schwärme ich für Herkomer, der wohl der am glücklichsten veranlagte unter den lebenden Meistern ist. In Holland machte ich die Bekanntschaft von Josef Israels, der mir äußerst sympathisch ist.

DE Lagarde, der eigentlich Böttcher hieß, der später berühmt gewordene Verfasser der „Deutschen Schriften“, und der mein griechischer Lehrer in der Sekunda war, behauptete, daß ich nach dem Schnitt meiner Augenbraunen von den assyrischen Königen abstamme: ich weiß nur, daß mein Großvater und Vater Kattunfabrikanten in Berlin waren. In einem Aufsatze über die Familie Liebermann, der Mitte der sechziger Jahre in der „Gartenlaube“ erschien, war auch das stadtkundig gewordene Wort, das mein Großvater in einer Audienz bei Friedrich Wilhelm III. gesagt hatte, zitiert: „Majestät, ich bin derjenige, welcher die Engländer vom Kontinent vertrieben hat (nämlich in der Kattunbranche).“

Mein Großvater mütterlicherseits, Haller, war Juwelier und Inhaber der Firma Haller & Rathenau. Der Bruder meines Großvaters siedelte sich in Hamburg an und trat zum Christentum über, und dessen Sohn war der berühmte Bürgermeister Haller, dem Hamburg 1866 seine Unabhängigkeit zu verdanken hatte.

Da ich 1847 geboren wurde, ist es nicht zu verwundern, daß meine politischen und sozialen An-

schauungen die eines Achtundvierzigers waren und geblieben sind. Obgleich ich oft genug leider vom Gegenteil überzeugt wurde, bilde ich mir ein, daß — wie es in der Verfassung heißt — jeder Staatsbürger vor dem Gesetze gleich ist.

Ich bin in meinen Lebensgewohnheiten der vollkommendste Bourgeois: ich esse, trinke, schlafe, gehe spazieren und arbeite mit der Regelmäßigkeit einer Turmuhr. Ich wohne in dem Hause meiner Eltern, wo ich meine Kindheit verlebt habe, und es würde mir schwer werden, wenn ich wo anders wohnen sollte. Auch ziehe ich Berlin jeder anderen Stadt als bleibenden Wohnsitz vor.

Ich absolvierte das Friedrich-Werdersche Gymnasium: das Maturitätsexamen bestand ich freilich nur mit Ach und Krach, da ich in der Mathematik „ungenügend" bekam. Die realen Wissenschaften waren und sind mir ein Buch mit sieben Siegeln geblieben, und ich konnte mich nur mit der größten Mühe an die Vorstellung gewöhnen, daß die Erde sich drehe. Auch wurde ich nicht wenig geneckt, weil ich als Junge gesagt hatte, daß der Mond in der Leipziger Straße am größten sei. Ich hatte ihn nämlich mal beim Spazierengehen in der Leipziger Straße als riesige Scheibe am Himmel gesehen. In wissenschaftlichen Dingen verstehe ich nur die demonstratio ad oculos.

Überhaupt beschäftigte ich mich viel lieber als mit spekulativen Dingen mit manuellen. Auf den Fabriken meines Vaters, wo wir die großen Sommer-

ferien alljährlich verlebten, hatte es mir die Modelltischlerei besonders angetan, so daß mir in einer Bodenkammer unseres Berliner Hauses eine vollständige Tischlerwerkstatt eingerichtet wurde. Auch jetzt noch habe ich Handwerkzeug im Atelier.

Natürlich habe ich von Jugend an gezeichnet, und zwar, was ich sah. Fünfzehnjährig, mit dem Reifezeugnis zum einjährigen Militärdienst wollte ich Maler werden, ich glaube besonders, um der Schule zu entwischen. Die war mir ein Greuel, und noch heute ist's mein schwerster Traum, ich sei noch auf dem Gymnasium. Mein Vater aber bestand bei uns drei Brüdern darauf, daß wir das Abiturientenexamen machen müßten, bevor wir uns für einen Beruf entschieden; bei mir wohl mit dem ganz natürlichen Nebengedanken, daß ich, erst einmal auf der Universität, von selbst meine Absicht, Maler werden zu wollen, aufgeben würde.

Inzwischen sollte ich bei Steffeck, der damals in Berlin noch als Lehrer sehr renommiert war, und der meine Zeichnungen gesehen und anerkannt hatte, am Mittwoch und Sonnabend nachmittags zeichnen. Ich ging also in sein Atelier; aber es ist wohl selbstverständlich, daß ein Fünfzehn- oder Sechzehnjähriger lieber mit den weiblichen Modellen herumschäkert, als sie abzeichnet. Und als Primaner verging mir vor lauter Schularbeiten die Lust zum Zeichnen, wenigstens bei Steffeck, der noch dazu weit weg von uns in der Hollmannstraße neben dem Kammergericht wohnte.

Endlich hatte ich glücklich das Examen bestanden, und ich wurde auf der Berliner Universität immatrikuliert. Aber ich belegte nicht einmal ein Kolleg, sondern genoß die Freiheit von der Schule, indem ich im Tiergarten spazieren ritt. Und bei einem jener morgentlichen Ritte traf ich Steffeck, der jeden Tag vor der Arbeit ein paar Stunden seinen Gaul stil- und sportsmäßig tummelte. Er forderte mich auf, in sein Atelier zu kommen und ein Pferd, das er zu porträtieren hatte, mitzumalen. Zum erstenmal hatte ich Pinsel und Palette in der Hand. Der Versuch fiel nach Steffecks Meinung überaus günstig aus, und — ich war Maler geworden.

ÜBER KUNST

Motto: Mit dem Genius steht die Natur in ewigem Bunde;
Was der eine verspricht, leistet die andere gewiß.

ES ist ein unbestrittenes und unbestreitbares Axiom der Ästhetik, daß jeder Form, jeder Linie, jedem Strich die Idee vorausgehen muß, sonst kann die Form korrekt, kalligraphisch schön sein, aber sie ist nicht als künstlerisch anzusprechen, denn künstlerisch ist nur die lebendige Form, die vom schöpferischen Geist gezeugt ist.

Daher ist jede künstlerische Form per se idealistische Form, und von einer naturalistischen Form zu sprechen, kann nur insoweit einen Sinn haben, als damit der die Form ausdrückende Stoff bezeichnet wird. Statt idealistisch-naturalistisch sollten wir nach Schillers Vorgang naiv und sentimental setzen. Denn wenn es nur eine idealistische Form gibt, d. h. eine Form, der die Idee vorausgegangen ist, kann es im Gegensatz zu ihr nicht eine naturalistische Form geben. Wenn die Termini idealistisch und naturalistisch das verschiedene Verhältnis des Künstlers zur Natur ausdrücken sollen, daß das Streben des einen Künstlers mehr auf die Wiedergabe der Natur als das des andern

gerichtet ist, so kommen die Bezeichnungen naiv-sentimental dem, was darin ausgedrückt werden soll, viel näher. Denn, um uns Schillers wundervoller Worte zu bedienen, „der Künstler ist entweder Natur, oder er wird sie suchen. Jenes macht den naiven, dieses den sentimentalen Künstler". Jeder Künstler ist naiv, daher ist zwischen dem sentimentalen und dem naiven Künstler nur ein Grad-, nicht aber wie zwischen dem idealistischen und naturalistischen Künstler ein Art-Unterschied.

Ich spreche von der Form des Genies, also von der Form, die nicht gelernt werden kann. Daher übergehe ich die korrekte, akademische Form, die gelernt werden kann und gelernt werden muß, wie die Grammatik gelernt werden muß.

Es leuchtet von selbst ein, daß die Form die Grundlage aller bildenden Kunst ist. Aber sie ist viel mehr: sie ist auch das Letzte und Höchste. Ohne sie wären — um die spezifischen Maler zu nennen — Tizians oder Tintorettos, Rubens' oder Rembrandts, Goyas oder Manets Bilder — persische Teppiche. Es wären lebende Bilder, aber keine Bilder, die leben. Denn sie hätten keine Seele.

Was aber flößt der Form die Seele ein? was bewirkt, daß ein paar Hieroglyphen auf einem Stück Papier, oder ein paar farbige Flecken auf der Leinwand uns höchstes seelisches Empfinden suggerieren können?

Was anderes als der Geist, der dem Stift, dem Pinsel Leben eingeflößt hat! Nur der Geist schafft die Wirklichkeit.

Diese Erkenntnis, die seit unsren klassischen Kunstschriftstellern, seit den Lessing, Schiller, Schelling zum eisernen Bestand der Kunstästhetik gehört, wird in neuester Zeit ebenso mißverstanden wie mißbraucht, um mit ihr auch das Dümmste und Albernste nicht nur zu entschuldigen, sondern sogar als vorbildlich hinzustellen. Lesen wir doch in Büchern von Professoren (oder solchen, die es werden wollen, ganz zu schweigen von den sensationslüsternen Skribifaxen), daß die bisherige Kunst das Sehen zu einer „mechanischen Aufnahme" herabgewürdigt hätte, während erst der Expressionist an die Stelle des Wahrnehmungsbildes das Vorstellungsbild gestellt hätte. Ist denn nicht jedes Bild, sobald es ein Kunstwerk ist, ein Vorstellungsbild? Ein Wahrnehmungsbild wäre nur eine farbige Photographie. Die Wirklichkeitsmaler κατ' ἐξοχήν. Courbet oder Leibl, Menzel oder Manet malen die Vorstellung von der Wirklichkeit, d. h. ihre subjektive Wirklichkeit, wie sie sie sehn.

Es ist einer der schwerwiegendsten und deshalb kaum zu entschuldigenden ästhetischen Denkfehler, anzunehmen, daß der Maler, je getreuer er die Wirklichkeit darstelle, desto weniger visionär wäre, daß der Realist oder Impressionist nur die Natur abmale, der Idealist oder Expressionist seine Vorstellung der Natur gäbe.

Nicht die mehr oder minder getreue Wiedergabe der Natur ist das Kriterium für Wahrnehmungsbild oder Vorstellungsbild, sondern die Größe und die Kraft

der künstlerischen Persönlichkeit ist das Entscheidende. Die exakte Wirklichkeitswiedergabe der Camera macht ebensowenig ein Kunstwerk wie die Verzerrung ein Pferd zu einem Rhinozeros.

Ob sich ein Künstler der objektiven Wirklichkeit, so viel er's vermag, nähert oder sich von ihr entfernt, ist ganz gleichgültig. Ob er ein Künstler ist oder nicht, ob er Kopist der Wirklichkeit oder Schöpfer eines Neuen, seiner Wirklichkeit: das ist das Entscheidende.

„Die Kunst muß immer im Bereiche der Erscheinungen bleiben", wie Goethe an Schiller schreibt, und einen Goethe wird auch der krasseste Futuristenhäuptling nicht als Materialisten verdächtigen können. Hinter jedem seiner Menschen, nicht nur hinter Mignon, sondern ebenso hinter Philine, hinter Eduard wie hinter Ottilie, hinter den realistischsten wie hinter den phantastischsten seiner Gestalten liegt das Metaphysische, das Unsichtbare, das wir nicht zu sehn, sondern nur zu fühlen vermögen.

Dieses Unsichtbare sichtbar zu machen, das ist, was wir Kunst nennen. Ein Künstler, der darauf verzichtet, das Unsichtbare, das, was hinter der Erscheinung liegt — nennen wir es Seele, Gemüt, Leben — vermittelst seiner Darstellung der Wirklichkeit auszuwirken, ist kein Künstler. Aber der Künstler, der auf die Darstellung der Erscheinung verzichten wollte zugunsten einer stärkeren Auswirkung seines Empfindens ist ein — Idiot. Denn wie soll das Übersinnliche ohne das Sinnliche begriffen werden?

Alle bildende Kunst (ebenso die Poesie) ist Gleichnis. Woher anders als aus der Natur kann das Symbol für das Gleichnis genommen werden? Die Phantasie des Künstlers muß den Stoff zu ihren Symbolen von den Sinnen und diese wieder müssen ihn von der Natur nehmen. Wenn es keine Wirklichkeit gäbe, könnte es keine Kunst geben, wie es keine Sonne gäbe, wenn unser Auge sie nicht sähe.

Wenn also der Künstler den Stoff für seine Gestalten der Wirklichkeit entnehmen muß, so leuchtet von selbst ein, daß sein Verhältnis zur Wirklichkeit seine Kunst bedingt.

Die Nachahmung der Natur seitens des Künstlers ist immer eine Nach- und Neuschöpfung, die in der Darstellung dessen besteht, was er, und zwar das, was er und kein Andrer in die Natur hinein oder aus der Natur heraussieht. Aber künstlerisches Sehen heißt nicht nur optisches Sehen, sondern auch Erschauen der Natur: der Künstler gibt den Begriff der Natur, und zwar seinen Begriff von der Natur, daher ist es ein Anderes mit den Augen des Kammerdieners, der nur die kleinen Fehler und Schwächen seines Herrn sieht, oder mit den Augen des Künstlers die Welt anzusehn: nur wer sie als ein lebendiges Ganzes anschaut, ist ein Künstler. Nur wer den Odem Gottes in der Natur spürt, wird in Wirklichkeit lebendig gestalten können, nur der Pantheist, und darin scheint mir der Grund für die unbegrenzte Verehrung zu liegen, die Goethe Zeit seines Lebens für Spinoza empfunden

hat. Der Künstler erfaßt die Wirklichkeit als Werdendes, nicht als Gewordenes. Als jemand Courbet fragte, wie er so oft einen Apfel oder eine Birne malen könne, antwortete er: weil ich dazu angeregt war. Nicht das Was, auch nicht das Wie, den Begriff der lebendigen Natur zu gestalten, macht den Künstler.

Gefühl ist Alles: seine Gefühle auf Begriffe bringen, macht den Philosophen, seine Gefühle gestalten, den Künstler. Nur der Musiker ist unabhängig von der Natur. Der Maler, der Bildhauer, der Poet sind abhängig von den Geschöpfen, die sie schufen. Auf dem Irdischen fußend, können sie sich nur kraft des Gedankens zum Überirdischen emporheben. Und hierin liegt die Grenze, die bildende Kunst oder Poesie nie ungestraft überschreiten dürfen: sie dürfen nie das Urbild der Natur zur Unkenntlichkeit verzerren.

DIE PHANTASIE IN DER MALEREI

WER, irregeführt durch den anspruchsvollen Titel, eine wissenschaftliche Abhandlung über die Phantasie zu finden hofft, wird arg enttäuscht werden. Ich habe die Erfahrungen und Beobachtungen, die ich in einer ach! fast fünfzigjährigen Beschäftigung mit der Malerei gesammelt habe, aufgezeichnet.

Daß ich als Maler subjektiv über Malerei urteile, ist selbstverständlich. Aber ich habe nicht beabsichtigt, etwa für die naturalistische Malerei Propaganda zu machen — denn deren hat sie nicht nötig —, sondern ich schrieb die folgenden Seiten, um zu zeigen, daß jede Malerei naturalistisch sein müsse, wenn sie gut ist.

Es gibt keine blödsinnigere Behauptung, als die, welche man — wahrscheinlich gerade deswegen weil sie so blödsinnig ist — täglich liest und hört: der Naturalismus ist tot. Denn alle Kunst beruht auf der Natur und alles Bleibende in ihr ist Natur. Nicht die den Künstler umgebende nur, sondern vor allem seine eigene Natur. Wie er, der Künstler, die Welt anschaut, mit seinen inneren und äußeren Sinnen —

das nenne ich seine Phantasie — die Gestaltung dieser seiner Phantasie ist seine Kunst. Als Maler gehe ich von der Anschauung aus, daher interessiert mich ausschließlich die gestaltende Phantasie, während mir die schöpferische Phantasie im Kunstwerke Axiom ist. Sie ist göttliche Eingebung, der nur auf dem Wege reinen Denkens beizukommen ist (wenn ihr überhaupt beizukommen ist). Der gestaltenden Phantasie aber dürfen wir hoffen, auf psychologisch-empirischem Wege nachspüren zu können. Oder mit anderen Worten: wir dürfen versuchen wollen, aus der Technik den Geist, der das Werk gezeugt hat, zu erklären.

Berlin, April 1916.

Vorwort zur zweiten Auflage.

WIE jemand, der die Noten einer Partitur zu lesen imstande ist, sie deshalb noch nicht hört, so vermag noch nicht jeder, der zwei Augen im Kopfe hat, ein Bild zu sehn. Und zwar der sogenannte Gebildete weniger als der naive Mensch, der von Kunst nichts weiß.

Dem Maler haftet das zweifelhafte Vergnügen an, stets auf sein Metier angeredet zu werden. „Sagen Sie mir doch, Herr Professor, warum ist das Bild gut und jenes schlecht?“ Und die stereotype Antwort: „weil ich es so empfinde“ wird kaum den Fragenden beruhigen, der sofort das Warum auf den Lippen hat.

Ohne dem Philosophen ins Handwerk zu pfuschen, habe ich versucht, meine Empfindungen auf Begriffe

zu bringen, d. h. die Gründe auseinanderzusetzen, weshalb ich dieses Bild für ein Kunstwerk, jenes für Kitsch halte.

Nicht kunsttheoretische Erkenntnisse, sondern nur Bekenntnisse wird der Leser in den folgenden Aufsätzen finden. Sie erscheinen in unveränderter Form: nicht etwa, weil ich ihre Mängel und Fehler nicht einsähe, sondern weil meine Auffassung der Kunst gegenüber sich nicht verändert hat. Ich gehöre nicht zu jenen Verwandlungskünstlern, die jede neue Mode in der Kunst mitmachen und heut verdammen, was sie gestern angebetet haben. Ich will den Leser nicht durch Dialektik überreden, sondern ich möchte ihn überzeugen.

Berlin, Januar 1922.

Vorwort zur sechsten Auflage.

EINLEITUNG

„... daß das Studium der Natur und die Erfindungen der Phantasie im Nachahmen das Bleibende in allem sei ..."
(Goethes Gespräch.)

IN seinem Tagebuch stellt Delacroix die Behauptung auf, daß jede Ästhetik mit einer Terminologie der Kunstausdrücke zu beginnen habe, da jeder darunter etwas anderes verstehe. Er unternimmt auch die Erklärung einiger termini, aber er hört alsbald wieder damit auf, wahrscheinlich weil er die Unmöglichkeit seines Unternehmens einsieht.

Ich bin mir wohl bewußt, das Wort „Phantasie", von dem die folgenden Seiten handeln, in einem dem landläufigen abweichenden Sinne gebraucht zu haben und ich hätte es gern mit einem passenderen Worte vertauscht, wenn ich eins gefunden hätte. Im allgemeinen bezeichnet man mit Phantasie die Einbildungen unsres Gehirns, das Imaginäre, das ein nicht Existierendes vorzaubert. In dieser Bedeutung kann man Phantasie überhaupt nicht anwenden auf die Malerei, die nichts erfinden kann oder soll, was nicht in der Natur existiert oder wenigstens existieren könnte. Ich möchte der Phantasie mehr die Bedeutung, die das Wort im Griechischen hatte, beilegen: *φαινομενον*, Erscheinung. Der Maler will das ihm vorschwebende Bild zur Erscheinung bringen, er will die Erscheinung auf die Leinwand projizieren, wobei es ganz gleichgültig ist, ob ihm das Bild vor seinem geistigen oder leiblichen Auge schwebt. Denn beides ist im Grunde dasselbe: der Maler kann nur malen, was er zu sehen glaubt, ob er sein Bild im Geiste oder in der Natur sieht.

Aus der Phantasie malen steht also in keinem Gegensatze zum Nach-der-Natur-malen, denn es sind nur zwei verschiedene Wege, die nach demselben Ziele führen sollen. Noch falscher aber wäre die Annahme, die nicht nur im Publikum, sondern leider auch in der Ästhetik immer noch besteht, als ob der Maler, der aus der Phantasie malt, mehr mit der Phantasie malt, als der, welcher nach der Natur malt.

Je naturalistischer eine Malerei ist, desto phantasievoller muß sie sein, denn die Phantasie des Malers liegt nicht — wie noch ein Lessing annahm — in der Vorstellung von der Idee, sondern in der Vorstellung von der Wirklichkeit oder wie Goethe es treffend ausdrückt: „Der Geist des Wirklichen ist das wahrhaft Ideelle". Daher bedeutet idealistische Malerei im Gegensatze zur naturalistischen Malerei nur die verschiedene Auffassung der Natur, aber keinen Qualitätsunterschied: die Qualität beruht einzig und allein in der größeren oder geringeren Kraft der Phantasie des Malers, mag er nun wie Raffael eine Madonna oder wie Rembrandt einen geschlachteten Ochsen malen. Natürlich kann ich nicht mit mathematischer Genauigkeit beweisen wollen, warum der eine Meister mehr Phantasie hat als der andere. Ich kann nur sagen wollen, warum ich ein Porträt von F. Hals für phantasievoller halte als einen Holbein. Und wenn ich sage, daß ich in Franz Hals den phantasievollsten Maler sehe, der je gelebt hat, so wird vielleicht klarer, was ich unter malerischer Phantasie verstehe: die den malerischen Mitteln am meisten ädaquate Auffassung der Natur. Jeder Kontur, jeder Pinselstrich ist Ausfluß einer künstlerischen Konvention. Je suggestiver die Konvention wird, je ausdrucksvoller durch die Form oder die Farbe oder durch beides zusammen der Maler sein inneres Gesicht auf die Leinwand zu bringen imstande war, desto größere, stärkere Phantasietätigkeit war zur Erzeugung seines

Werkes nötig. Ebensowenig wie man den physischen Zeugungsprozeß je ergründen wird, ebensowenig wird der Schleier von dem künstlerischen Zeugungsprozeß je fallen. Wie es Axiomata gibt, die nicht in Frage gestellt werden dürfen, wenn man mathematische Fragen erörtern will, so gibt es in der Ästhetik gewisse notwendige Voraussetzungen, über die nicht zu diskutieren ist. Das Genie ist selbstverständliche Voraussetzung und die Ästhetik kann sich nur damit beschäftigen wollen, wie und auf welche Weise es sich äußert. Der heilige Augustinus definiert die Kunst als das, was die großen Künstler hervorgebracht haben. Fragt sich nur, welche Künstler man als die großen bezeichnet. Und diese Frage wird nie endgültig gelöst werden, denn letzten Endes entscheidet in ästheticis der Geschmack und nirgends gilt das post hoc ergo propter hoc mehr als in der Ästhetik.

Je mehr wir also in der Ästhetik beweisen wollen, desto mehr wird unsre Untersuchung darauf hinauslaufen, unsern Geschmack als den richtigen dem Leser hinzustellen. Wir beweisen unsern Geschmack mit unserm Geschmack, wir machen ihn also in derselben Sache zum Richter und zum Zeugen. Alljährlich werden wir mit einer Unzahl jener kunsthistorischen Romane beschenkt, die irgendeinen berühmten Maler oder Bildhauer zum Helden haben, und an dem uns der Autor seine Ansichten über Kunst exemplifiziert. Sie sind zwar ein erfreulicher

Beweis für das Interesse des Publikums an bildender Kunst — denn wenn sie nicht gekauft würden, wären sie nicht geschrieben und noch weniger gedruckt — aber für das Verständnis der Kunst sind sie eher schädlich als nützlich; denn sie geben uns nur Meinungen und Empfindungen des Autors wieder, also lauter Urteile, die keinen wissenschaftlichen Wert beanspruchen dürfen, da sie nicht verstandesmäßig begründet werden können.

In der Vorrede zur „Kritik der reinen Vernunft" sagt Kant, daß Kopernikus, „der, nachdem es mit der Erklärung der Himmelsbewegung nicht gut fort wollte, wenn er annahm, das ganze Sternenheer drehe sich um den Zuschauer, versuchte, ob es nicht besser gelingen möchte, wenn er den Zuschauer sich drehn und dagegen die Sterne in Ruhe ließ." Lassen wir das Übersinnliche in der Kunst in Ruhe und stellen wir uns Kunst — nach der Etymologie des Wortes — als Können vor. Vielleicht daß wir vom Sinnlichen, das heißt der Technik, leichter in den Geist der Kunst einzudringen vermögen.

Nicht etwa, als ob ich, wie den Menschen in Körper und Seele, so die Kunst in Geist und Technik zerlegen wollte: die Technik ist der Ausdruck des Geistes. Niemand kann sagen, wo das Handwerk aufhört und das Kunstwerk beginnt, denn beides ist in- und miteinander unlöslich verwachsen. Ein Bild in Geist und Technik zerlegen wollen hieße ein lyrisches Gedicht in Prosa auflösen oder nach

A. v. Bergers witzigem Worte: eine Statue sezieren wollen.

Die Kunst ist des Künstlers Handwerk, das auszubilden die Aufgabe seines Lebens ausmacht. Sie ausbilden heißt: seine Natur so restlos und überzeugend als möglich durch die Mittel seiner Kunst zum Ausdruck zu bringen.

Der Inhalt der Kunst ist also die Persönlichkeit des Künstlers, das sogenannte Genie. Dieses ist ein Geschenk der Götter, welches sie ihm in die Wiege gelegt haben und für dessen Dasein wir ebensowenig einen ontologischen Beweis führen können wie für das Dasein Gottes. Nur die Vorstellung, die das Werk des Genies in uns auslöst, läßt uns mit Notwendigkeit auf die Existenz des Genies schließen.

Die Kunst dagegen ist das eigne Werk des Künstlers und da das Genie unbewußt ihm innewohnt, ist es nur logisch, daß der Künstler nur an seine Kunst, das heißt an die Technik denkt. Für ihn ist Kunst und Handwerk identisch. Nicht in der Idee, sondern in der Ausführung der Idee liegt die Kunst. Rembrandt antwortete seinen Schülern auf die Frage, wie sie malen sollten: nehmt den Pinsel in die Hand und fanget an.

Zwischen der Abfassung der folgenden Aufsätze liegt ein Zeitraum von mehr als zehn Jahren. Wenn ich sie jetzt ohne Änderungen, wie sie erschienen sind, gesammelt herausgebe, so geschieht es in der Hoffnung, daß sie auch heute noch aktuell und zur Klärung der Ansichten über Kunst beizutragen im-

stande sind. Und waren je die ästhetischen Ansichten verwirrter als heut? Wo ein jüngerer Kunstrichter aus den Schützengräben Flanderns heraus schreibt, daß der Krieg nicht nur für die Existenz Deutschlands, sondern über den Sieg des Expressionismus entscheidet.

Je mehr sich die Ästhetik mit den Kunstrichtungen beschäftigt, desto unfähiger erweist sie sich für ihre eigentliche Aufgabe, die Qualität des Kunstwerks zu erforschen. Denn „Richtung" bedeutet nur eine Zeitströmung, die grade Mode ist und von der nächsten Mode zum alten Eisen geworfen wird. Sie ist die Losung, das Feldgeschrei im Kampfe der jüngeren gegen die ältere Generation: sie ist eine Zeit- aber keine Wertbestimmung. Aber nicht das lautere Feldgeschrei entscheidet — sonst hätten die Expressionisten, Kubisten und Futuristen längst gewonnen — sondern wie im Kriege die stärkeren Bataillone, so entscheiden in der Kunst nicht Richtungen den Sieg, sondern einzig und allein die stärkeren Persönlichkeiten in ihnen.

Ich schreibe als Maler, gleichsam mit dem Pinsel in der Hand und ich suche daher die Wirkungen, die das Kunstwerk auf mich ausübt, so viel als möglich aus den Mitteln, deren sich der Künstler bedient hat, zu erklären. Natürlich bin ich einseitig und der Vorwurf, ich schriebe pro domo, würde mich wenig rühren, weil ich glaube, daß es ein objektives richtiges Kunsturteil überhaupt nicht geben kann. Aber auch die Gerechtigkeit im Urteil über Kunst macht nur die Überzeugung: je stärker und unverfälschter ich sie ausdrücke, desto

gerechter bin ich. Auch überlasse ich das Urteilen so viel als möglich dem Leser und dem — Berufskritiker; ich möchte klar machen, warum ich diese Malerei für gut und jene für schlecht halte. Witzige mögen „die Kunst in 40 Minuten ein Kunstkenner zu werden“ schreiben. Der Künstler schreibt über seine Kunst Bekenntnisse.

Goethe sagt mal: „Poesie ist keine Kunst, weil alles auf dem Naturell beruht.“ Ebenso ist Malerei keine Kunst, alles hängt von der Persönlichkeit des Künstlers ab. Der Inhalt der Kunst ist die Persönlichkeit des Künstlers.

Kunst kommt von Können, welches das Wollen als einen dem Künstler innewohnenden Trieb einschließt (weshalb ich auch nicht an die faulen oder verbummelten Genies glaube). Der Künstler muß schaffen: die Kunst ist sein Handwerk.

Natura sive deus! Gott schuf den Menschen nach seinem Ebenbilde: der Künstler schafft nach seinem Ebenbilde die Welt! was Goethe in die schönen Worte kleidet: „Wie köstlich ists, wenn ein herrlicher Menschengeist ausdrücken kann, was sich in ihm bespiegelt.“

I

VON der Malerei als Ding an sich will ich reden, nicht von der Musik oder der Poesie in der Malerei; denn was nicht deines Amtes ist, davon laß deinen Fürwitz.

Ich will von der Malerei sprechen, die „von jedem Zweck genesen", die nichts sein will als — Malerei. Von ihrem Geist, nicht von der Überwindung ihrer technischen Schwierigkeiten, in der das Publikum freilich und, wie ich fürchte, manche Maler immer noch ihren Wert erblicken.

Allerdings kommt Kunst von Können, und daß das Können in keiner Kunst mehr ausmacht als grade in der Malerei, soll keineswegs geleugnet werden.

Aber so hoch auch die Malerei, die gut gemacht ist, einzuschätzen ist: gute Malerei ist nur die, die gut gedacht ist. Was bedeutet die korrekteste Zeichnung, der virtuoseste Vortrag, die blendendste Farbe, wenn all diesen äußerlichen Vorzügen das Innerliche, die Empfindung, fehlt! Das Bild bleibt doch — gemalte Leinwand. Erst die Phantasie kann die Leinwand beleben, sie muß dem Maler die Hand führen, sie muß ihm im wahren Sinne des Worts bis in die Fingerspitzen rollen. Obgleich unsichtbar, ist sie in

jedem Striche sichtbar, freilich nur für den, der Augen hat zu sehen, nur für den, der sie empfindet.

Ich will hier nicht etwa von dem Höllenspuk, der Phantastik reden, sondern ich verstehe unter Phantasie den belebenden Geist des Künstlers, der sich hinter jedem Strich seines Werkes verbirgt. Die Phantasie in der bildenden Kunst geht von rein sinnlichen Voraussetzungen aus. Sie ist die Vorstellung der ideellen Form für die reelle Erscheinung. Sie ist das notwendige Kriterium für jedes Werk der bildenden Kunst, für das idealistischste wie für das naturalistischste. Sie allein kann uns überzeugen von der Wahrheit der Böcklinschen Fabelwesen wie des Manetischen Spargelbundes.

Wenn der kleine Moritz einen Kreis malt, dahinein zwei Punkte, zwischen die einen senkrechten und darunter einen wagerechten Strich macht, so ist das der bildliche Ausdruck seiner Phantasie für einen Kopf. Hat der kleine Moritz Talent zum Zeichnen, so wird er die individuellen Eigentümlichkeiten z. B. die große Nase seines Vaters oder den großen Mund seiner Mutter beim Nachzeichnen gewaltig übertreiben. Aber hinter dieser Karikatur steckt vielleicht mehr Phantasie als in dem lebensgroßen Porträt in Öl des berühmten Professors so und so, der vor lauter Bäumen den Wald nicht mehr sieht und dessen Phantasie durch alles, was er gelernt hat, ertötet ist. Jedem meiner Kollegen wird unzählige Male dasselbe passiert sein: der junge Mann — noch häufiger die

junge Dame — so bald sie sich ernstlich dem Studium der Malerei widmen, machen es nicht nur nicht besser als früher, sondern im Gegenteil viel schlechter, d. h. die Phantasie, die früher naiv den Eindruck der Natur wiederzugeben bestrebt war, wird allmählich von dem Suchen nach Korrektheit verdrängt. Aus der phantasievollen, aber unkorrekten wird die phantasielose aber korrekte Zeichnung. Mit anderen Worten: der Buchstabe tötet den Geist, und nur die Talentvollsten können ungestraft an ihrer Phantasie den akademischen Drill überstehen.

Der alte Schadow pflegte seinen Schülern auf die Frage, wie sie malen sollten, zu antworten; „setzt die richtige Farbe auf den richtigen Fleck". Schadow, der nicht nur Akademie-Direktor, sondern — was nicht immer zusammentrifft — auch ein Künstler war, wußte, daß nur das Handwerkmäßige der Malerei gelehrt und gelernt werden kann; seine Definition in usum delphini verschweigt wohlweislich, was Malerei zur Kunst macht: die Phantasietätigkeit des Malers, die darin besteht, für das, was er — und zwar nur er — in der Natur oder im Geiste sieht, den adäquaten Ausdruck zu finden. Natürlich vollzieht sich diese Phantasietätigkeit völlig unbewußt im Künstler, denn Kunstwerke entstehen: sie werden nicht gemacht, und das sicherste Mittel kein Kunstwerk hervorzubringen, ist die Absicht eins zu machen. Wie Saul ausging, die Eselinnen seines Vaters zu suchen und ein Königreich fand, so muß der Maler

einzig und allein bestrebt sein, die richtige Farbe auf den richtigen Fleck zu setzen: ist er ein Künstler, so — findet er ein Königreich.

Ein Bund Spargel, ein Rosenbukett genügt für ein Meisterwerk, ein häßliches oder ein hübsches Mädchen, ein Apoll oder ein mißgestalteter Zwerg: aus allem läßt sich ein Meisterwerk machen, allerdings mit dem nötigen Quantum Phantasie; sie allein macht aus dem Handwerk ein Kunstwerk.

*

Die Phantasie, als das schöpferische Grundprinzip des gesamten geistigen Lebens, ist für alle Künste dieselbe, aber in den verschiedenen Künsten kommt sie auf verschiedene Weise zum Ausdruck. Obgleich nur die bildende Kunst, als einzig räumliche unter den Künsten, imstande ist, die Ausdehnung aus der Wirklichkeit mit zu übernehmen, ist sie doch deshalb nicht materieller als Poesie oder Musik. Allerdings sind die Werke der bildenden Kunst gleichsam faß- und tastbar und — wie Gregor der Große im Kampfe gegen die Bilderstürmer meinte: „Bilder sind die Bücher derer, die nicht lesen können“ — daher werden sie für leichter verständlich gehalten. Im Grunde jedoch ist die Kunst an einem Bilde genau ebenso nur dem inneren Auge wahrnehmbar, wie die an einem Musikstücke nur dem inneren Ohr. Denn was anders als die Phantasie des Künstlers unterscheidet ein Werk des Phidias von einem Abguß über Natur? Daher ist es für den Wert eines Werkes

der bildenden Kunst ganz gleichgültig, was es darstellt, nur die Erfindung und die Ausdrucksfähigkeit ihrer Form macht seinen Wert aus.

Der Satz, daß die gutgemalte Rübe besser sei als die schlechtgemalte Madonna, gehört bereits zum eisernen Bestand der modernen Ästhetik. Aber der Satz ist falsch; er müßte lauten: die gutgemalte Rübe ist ebenso gut wie die gutgemalte Madonna. Wohlgemerkt als rein malerisches Produkt, denn, zur Beruhigung frommer Gemüter sei's gesagt, es fällt mir beileibe nicht ein, zwei ästhetisch so ungleichwertige Gegenstände miteinander vergleichen zu wollen. Auch weiß ich wohl, daß die Darstellung einer Madonna noch andere als rein malerische Ansprüche an den Künstler stellt, und daß sie als künstlerische Aufgabe schwerer zu bewältigen ist als ein Stilleben. Obgleich in einem Vierzeiler das Genie Goethes ebenso sichtbar ist als im Faust, kann als künstlerische Leistung „Über allen Gipfeln ist Ruh" doch nicht mit dem Faust verglichen werden.

Aber die spezifisch malerische Phantasie des Künstlers kann sich in einem Stilleben gerade deshalb stärker zeigen als in der Darstellung des Menschen, weil das Bund Spargel nur durch die künstlerische Auffassung interessiert, an dem Menschen, am Kopf oder an einem schönen Frauenkörper interessiert uns — namentlich an letzterem — auch noch der dargestellte Gegenstand.

Der spezifisch malerische Gehalt eines Bildes ist um

so größer, je geringer das Interesse an seinem Gegenstande selbst ist; je restloser der Inhalt eines Bildes in malerische Form aufgegangen ist, desto größer der Maler.

Also vom rein malerischen Standpunkt aus ist „die Übergabe von Breda“ des Velasquez in nichts wertvoller als eins seiner Küchenstilleben: ja sogar könnte ein solches malerisch wertvoller sein, wenn Velasquez die Küchengerätschaften besser gemalt hätte als die Heerführer auf dem großen Historienbild. Worauf es hier allein ankommt, ist klar auszudrücken, daß der Wert der Malerei absolut unabhängig vom Sujet ist, und nur in der Kraft der malerischen Phantasie beruht.

Hieraus folgt, daß gerade die naturalistische Malerei dieser Phantasietätigkeit am meisten bedarf, weil sie nur durch die ihr eigene Kraft wirken will; was freilich einer weit verbreiteten Ansicht im Publikum durchaus widerspricht. Immer noch sehen die Gebildeten in der naturalistischen Malerei nur eine geistlose Abschrift der Natur, etwa eine Kunst, die von der Photographie, wenn sie erst mit der Form auch die Farbe wiederzugeben gelernt hat, überwunden sein wird. Nein! selbst die Konkurrenz der farbigen Photographie fürchten wir nicht: denn selbst die vollendetste mechanische Wiedergabe der Natur kann höchstens zum vollendeten Panoptikum, nie aber zur Kunst führen. Was der Gebildete an der naturalistischen Kunst vermißt, ist die literarische

Phantasie, weil er die Malerei statt mit den Augen immer noch mit dem Verstande betrachtet. Immer noch spukt in unseren Köpfen das berühmte Lessingsche Diktum vom Raffael, der, wenn er auch ohne Arme geboren, der größte Maler geworden wäre. Vielleicht der größte Dichter oder der größte Musiker, jedenfalls aber nicht der größte Maler. Denn die Malerei besteht nicht in der Erfindung von Gedanken, sondern in der Erfindung der sichtbaren Form für den Gedanken. Woher käme es sonst, daß unter den Tausenden von Madonnenbildern sich nur wenige Kunstwerke befinden? Oder was interessiert uns am Porträt, das mein Freund Trübner witzig den Parademarsch des Malers genannt hat, anders als die Kunst des Meisters, das, was er sah — und der Akzent liegt auf er — in die malerische Form gebracht zu haben. Ich meine natürlich nicht eine bestehende Form, die zur Formel geworden ist, wie z. B. die Raffaelische Form, die zur akademischen verflacht ist, oder das Rembrandtsche clair-obscur, das unter seinen Nachahmern zur hohlen malerischen Phrase geworden ist, sondern ich spreche von der lebendigen Form, die jeder Künstler sich neu schafft. Gerade in der Erschaffung neuer Formen liegt das Kriterium für den schaffenden Künstler, für das Genie. Deshalb ist es ein Unsinn von einer Form, von der klassischen Form κατ' ἐξοχήν zu reden: es gibt soviel klassische Formen als es klassische Künstler gegeben hat und noch geben wird. Mit

jedem Künstler vollendet sich die Form; und mit jedem folgenden wird sie neu geboren. Die Erstarrung der Form zum Dogma wäre Erstarrung der Kunst d. h. ihr Tod. Natürlich verstehe ich hier unter Form nicht das Äußerliche an ihr, das Technische, etwa die Handschrift des Künstlers. Ich spreche hier nur von der ideellen Form, die gleichsam unsichtbar ist, die nur der Künstler sieht und zwar jeder ganz verschieden. Wer die Kuh nur durch die Augen von Potter oder Troyon sieht, ist kein schaffender Künstler, höchstens ein reproduzierender; wer an der Kuh nicht neue Reize entdeckt — ich sage das im direkten Widerspruch zu meinem sonst sehr verehrten Freunde Muther —, besitzt jedenfalls das zu einem Kuhmaler nötige Talent nicht.

*

Was jeder Künstler an der Natur heraussieht, ist das Werk seiner Phantasie. Setze zwanzig Maler vor dasselbe Modell und es werden zwanzig ganz verschiedene Bilder auf der Leinwand entstehen, obgleich alle zwanzig gleichermaßen bestrebt waren, die Natur, die sie vor sich sahen, wiederzugeben. Wie sich im Kopfe des Künstlers die Welt widerspiegelt, gerade das macht seine Künstlerschaft aus.

Raffaels Phantasie war linear, sein Werk vollendet sich in der Linie, seine Bilder sind höchstens geschmackvoll koloriert, die Malerei an seinen Bildern ist Handwerk. Tizians Phantasie dagegen ist durchaus

malerisch; er sieht sein Bild als farbige Erscheinung, er komponiert mit der Farbe. Sein berühmtestes Bild, „die himmlische und die irdische Liebe", ist sicherlich nur durch den koloristischen Gedanken erzeugt, den nackten Frauenkörper durch Gegenüberstellen der bekleideten Gestalt noch intensiver wirken zu lassen. Ob Tizian etwas anderes hat ausdrücken wollen, weiß ich nicht, und ich glaube, die Kunstgelehrten wissen es auch nicht. Jedenfalls ist der großartig klingende Titel ganz unpassend und wahrscheinlich von einem geschäftskundigen Venezianer erfunden, der seinen Landsmann den Raffaels und Michelangelos gegenüber nicht lumpen lassen wollte: geradeso wie Böcklins Bilder „die Gefilde der Seligen" und „das Spiel der Wellen" von Fritz Gurlitt getauft wurden.

Des Velasquez Phantasie ist räumlich. Er denkt räumlich, und mit viel größerem Rechte als von Degas hätte ich von Velasquez sagen können: er komponiert mit dem Raum. Sein Bild entsteht aus der räumlichen Phantasie. Wie die Figur in dem Raum steht, wie der Kopf, die Hände, die Gewänder als große Lokaltöne im Raum wirken, das macht sein Bild aus.

Wieder anders Rembrandt, dessen Phantasie sich in Licht und Schatten verkörpert. Die Wogen des Lichtes, die seine Bilder durchfluten, ergeben und bestimmen die Komposition. Seine Bilder sind auf den Gang des Lichts komponiert, er erfindet für

den Gang des Lichtes. So z. B. ist das kleine Mädchen mit dem Hahn auf der „Nachtwache“ nur als heller Fleck im Bilde verständlich, oder man sehe seine Zeichnungen nach anderen Meistern, wie er z. B. aus dem „Grafen Castiglione“ des Raffael durch Andeutung des Lichtes und des Schattens sofort einen echten Rembrandt macht.

Der Maler, dessen Phantasie linear ist, kann nicht Kolorist sein oder umgekehrt. Das eine oder das andere, die Zeichnung oder die Farbe, muß in jedem Werke die Hauptsache bilden, und Raffael und Rembrandt sich in demselben Werke vorzustellen, ist ein Unding. Weil Raffaels Phantasie linear war und nicht etwa, weil er weniger gut als Tizian oder Rembrandt malte, war er ein weniger großer Maler als jene. Auch zeichnete Tizian oder Rembrandt nicht etwa schlechter als Raffael, sondern weil dieser beider Phantasie malerisch war, mußten sie ihre zeichnerischen Qualitäten den malerischen gegenüber unterdrücken. Poesie und Musik sind zeitliche Künste, daher kann sich in einem Gedicht oder in einem Musikstück des Künstlers Phantasie nacheinander in verschiedener Richtung äußern, aber in der bildenden Kunst, als einer räumlichen, muß sie sich nach einer Richtung hin konzentrieren, sonst verlöre das Werk seinen einheitlichen Charakter, d. h. es wäre kein Kunstwerk mehr. Dieser Einheitlichkeit muß der Maler alles opfern: das liebevollst durchgeführte Detail, das technisch gelungenste Stück, die

geistreichste Einzelheit. Savoir faire des sacrifices, wie es im Pariser Atelier-Jargon heißt. Das, was dir als Hauptsache erscheint — nicht etwa was die Hauptsache ist — zusammenfassen, und alles, was dir nebensächlich erscheint, unterdrücken. Als jemand den père Corot fragte, wie er's anfinge, nur die großen Massen in der Natur zu sehen, antwortete er: „ganz einfach, um die großen Massen zu sehen, müssen Sie mit den Augen blinzeln, um aber die Details zu sehen, müssen Sie die Augen — schließen".

Mehr noch als in dem, was er malt, zeigt sich des Künstlers Phantasie in dem, was er nicht malt. Je näher die Hieroglyphe — und alle bildende Kunst ist Hieroglyphe — dem sinnlichen Eindruck der Natur kommt, desto größere Phantasietätigkeit war erforderlich, sie zu erfinden. Der Maler hat nur die Farbenskala von schwarz zu weiß auf der Palette: aus ihr soll er Leben, Licht und Luft auf die Leinwand zaubern, ein paar Striche, ein paar unvermittelt nebeneinandergesetzte Farbenflecke sollen aus der richtigen Entfernung dem Beschauer den Eindruck der Natur suggerieren. Nur die Phantasie des Künstlers kann dieses Wunder bewirken, nicht etwa die Geschicklichkeit des Taschenspielers. Man sehe das Porträt des Papstes Innocenz in Rom: zwei dunkle Flecken, die die Augen bedeuten, mit ein paar Strichen ist die Nase und der Mund hineingezeichnet, und mit den wenigen Strichen und Farben, die wohl,

wie die Überlieferung berichtet, in einer Stunde gemacht sein können, steht der ganze Mann vor uns, mit seiner Klugheit, seiner Habsucht und seinen sonstigen verbrecherischen Gelüsten. Die ganze päpstliche Macht erscheint vor uns und der Papst, der ihrer spottet. Und des Velasquez Papstbildnis nicht gesehen zu haben, heißt in Rom gewesen sein und den Papst nicht gesehen haben.

*

Mein alter Lehrer Steffeck hatte ganz recht, wenn er sagte: Was man nicht aus dem Kopf malen kann, kann man überhaupt nicht malen. Wir malen nicht die Natur, wie sie ist, sondern wie sie uns erscheint, d. h. wir malen aus dem Gedächtnis.

Das Modell kann der Maler nicht abmalen, sondern nur benutzen, es kann sein Gedächtnis unterstützen, wie etwa der Souffleur den Schauspieler unterstützt. Aber wehe dem Schauspieler, der sich auf ihn verlassen muß. Dann ist er nicht mehr Herr seiner Rolle, sondern Knecht des — Souffleurs. Ob und inwieweit der Maler nach der Natur arbeitet oder nicht, hängt davon ab, was er erstrebt. Aber Delacroix oder Böcklin, die (wenigstens in ihren Bildern) nie nach der Natur gemalt haben, ebenso wie Manet und Leibl, die jeden Strich nach der Natur malten, haben aus dem Gedächtnis gemalt. Nur prozedierten sie auf verschiedene Weise. Böcklin malte die Rosenhecke oder die Pappel, die er vor Tagen oder Wochen vielleicht so lange studiert hatte, bis

sich auch die kleinste Einzelheit seinem Gedächtnis eingeprägt hatte. Leibl, dessen ganze Kunst Pietät vor der Natur war, mußte die fünf oder sechs Bauern, die er in den „Dorfpolitikern" malte, zusammensitzen haben. Aber Böcklin wie Leibl malten aus der Phantasie: nur war die des einen von der des anderen himmelweit verschieden; wessen die grössere, ist hier nicht die Frage. Es genügt festzustellen, daß der Naturalist ebenso wie der Idealist die Natur nur benutzt. Den Künstler macht nicht der Naturalist, der alles nach der Natur malt, aber ebensowenig der Idealist, der nur nicht nach der Natur malt. Nur das, was seine Phantasie aus der Natur heraussieht und darstellt, macht den Künstler, und daher muß seine spezifisch malerische Phantasie um so stärker sein, je näher er dem sinnlichen Eindruck der Natur kommt, d. h. je mehr er im eigentlichen Sinne Maler ist. Seine Phantasie ist viel reicher als die des Zeichners, denn man kann wohl ein großer Zeichner sein, ohne ein großer Maler zu sein, aber nicht umgekehrt.

Delacroix fürchtete noch eine Gotteslästerung auszusprechen, als er Rembrandt dem Raffael gleichzustellen wagte. Heutzutage hat sich das wohl geändert, immerhin wird auch heute noch „der Gebildete", wenn er sich einigermaßen respektiert, Raffael als den größten Maler, der je gewesen, ansprechen: was wohl daher kommt, daß das Kunsturteil von den Kunstgelehrten gemacht wird, die als

Gelehrte mehr mit dem Verstande als mit den Augen urteilen. Die Schönheiten der Form sind mathematisch nachzuweisen, aber die Schönheiten der Farbe kann man nur empfinden. Und man kann ein sehr großer Kunstgelehrter sein, ohne etwas von Kunst zu verstehen.

Die Malerei ist nicht etwa bloß ein Problem der Technik, die gelernt werden kann, sondern eine reine Phantasietätigkeit. Natürlich muß jeder Maler sein Handwerk verstehen, wie jeder Schneider oder Schuster sein Metier ordentlich gelernt haben muß. Aber den Wert eines Bildes nach seiner technischen Vollendung schätzen zu wollen, wäre ebenso töricht, als ein Gedicht nach der Korrektheit der Verse oder der Reinheit der Reime zu beurteilen. Dem lieben Gott sei's gedankt: in der Kunst macht der Rock noch nicht den Mann.

Allerdings hat in den bildenden Künsten das Handwerk eine um so größere Bedeutung, als der bildende Künstler seine Konzeption ganz allein und unmittelbar zum Ausdruck bringt: nur das Werk von des Meisters eigener Hand ist das Meisterwerk.

Den vatikanischen Torso, den „Innocenz" des Velasquez können wir ganz nur im Original genießen: ob wir den „Faust" in einem der Millionen von Drucken oder in Goethes Originalhandschrift lesen, ist für unseren Genuß ganz gleichgültig.

Selbst die vollendetste Lichtdruckreproduktion nach einer Zeichnung oder Radierung Rembrandts, in der

jeder Punkt, jeder Strich und jeder Fleck photographisch getreu wiedergegeben ist, bleibt eine tote Kopie; nur die eigenhändige Niederschrift kann uns des Meisters Geist zeigen. Nichts verbirgt sein Werk unseren indiskreten Blicken; wir können dem Meister bei der Arbeit folgen, wir sehen, welche Partien ihm auf den ersten Anhieb gelungen und die Stellen, bei denen er sich gequält, die er abgekratzt und übermalt hat, bis sie ihm endlich genügten.

Doch was wir nicht sehen können, selbst wenn wir Velasquez oder Rembrandt beim Malen über die Schulter zugeschaut hätten, ist die Hauptsache, nämlich ihre Phantasie, die ihnen beim Malen die Hand geführt hat und nur insofern ist die Technik von künstlerischen Werte, als sie die — Handlangerin seines künstlichen Wissens und Wollens ist, d. h. sie muß individuell sein. Sonst hat die Technik höchstens kunstgewerblichen Wert, und von diesem kunstgewerblichen Standpunkt aus können wir sie an einem Bilde ebenso bewundern, wie an einer chinesischen Cloisonné- oder Lackarbeit.

Aber die Rückkehr zur Tradition der altmeisterlichen Technik als Allheilmittel der Kunst zu empfehlen — wie das immer und ewig geschieht — hieße neuen Wein in alte Schläuche füllen.

*

In dem Kunstwerk macht die Technik nicht die Güte aus, man könnte sie höchstens als notwendig bezeichnen; wie der Körper dem Geiste notwendig

ist. Und insofern ein schöner Geist in einem schönen Körper dem in einem häßlichen vorzuziehen ist, ist auch das elegant vorgetragene Kunstwerk dem unbeholfen vorgetragenen vorzuziehen. Schreiblehrer beurteilen die Güte der Handschrift nach der Kalligraphie der Buchstaben; wir nennen Bismarcks Handschrift schön, weil sie charakteristisch ist.

Die Technik ist gut, die möglichst prägnant das ausdrückt, was der Meister ausdrücken wollte; sonst ist sie schlecht und wäre sie noch so virtuos.

Überhaupt spricht man viel zu viel von ihr: die Technik muß man gar nicht sehen, ebenso wenig wie man die Toilette an einer schönen Frau sehen darf. Wie sie nur dazu da ist, um die Schönheit der Trägerin in um so helleres Licht zu setzen, darf die Technik nur die Schleppenträgerin der Kunst sein, jeder Künstler soll malen, wie ihm der Schnabel gewachsen ist; was allerdings heutzutage schwer ist, denn, wie Schwind sagt, „bis man weiß, daß man einen Schnabel hat, ist er vom vielen Anstoßen schon ganz verbogen".

Und nun gar die Forderung zur altmeisterlichen Technik zurückzukehren! Als ob die Technik die Ursache und nicht die Folge einer Kunstanschauung wäre. Ist die Technik eines Van Eyk nicht bedingt durch die Sachlichkeit seiner Naturanschauung? Hätte Frans Hals sich der Technik eines Holbein bedienen können, oder mußte er nicht vielmehr eine mehr andeutende als ausführende Technik erfinden, die

seiner geistreichen Auffassung des Momentanen entsprach? Wer die Technik eines Meisters nachahmt, wird ihm höchstens abgucken, wie er sich räuspert und wie er spuckt. Ein mittelmäßiges à la Rembrandt gemaltes Bild ist nicht besser, als ein ebenso mittelmäßiges, das à la Manet gemalt ist.

Überhaupt verbirgt sich hinter dem Verlangen nach altmeisterlicher Kunst ein gut Teil Heuchelei: es entspringt nicht sowohl aus Liebe für die alte, sondern vielmehr aus Haß gegen die moderne Kunst.

Natürlich fällt auch in den bildenden Künsten kein Meister vom Himmel. Eher fällt schon eine Exzellenz vom Himmel, wie Menzel, als man ihm zu seinem neuen Titel gratulierte, geantwortet haben soll.

Ein jeder Meister steht auf den Schultern seiner Vorgänger: das ist aber nicht seine Meisterschaft, sondern seine Schülerschaft. Erst nach Überwindung der Technik kann aus dem Schüler ein Meister werden, und nur in diesem Sinne ist der bekannte Satz, daß man zum Künstler geboren, zum Maler aber erst erzogen werden müsse, zu verstehen. Der Maler muß sein Leben lang arbeiten, um der Technik Herr zu werden; aber nicht um ihrer selbst willen, sondern um mittels der Technik seiner Phantasie einen möglichst vollendeten Ausdruck geben zu können.

Der Vortrag des Meisters kann nachgeahmt werden — und die vielen falschen Rembrandts sind der beste Beweis dafür — aber nur der Rembrandt ist echt, in dem du seines Geistes Hauch verspürst.

Und sollte ein mittelmäßiges Bild wirklich echt sein, von Rembrandts eigener Hand signiert und von sämtlichen Kunstpäpsten als authentisch attestiert, so würde das nur beweisen, daß der gute Rembrandt auch einmal geschlafen habe. Was kümmert uns die Echtheit eines Kunstwerkes! Was des Meisters würdig, ist echt.

Weil in den bildenden Künsten die Form Mittel und Zweck, also eines ist, ist es in ihnen natürlich schwerer zu entscheiden, als z. B. in der Poesie, wo das Handwerk aufhört und die Kunst anfängt; daher triumphiert oft genug über wahre Kunst Kunstfertigkeit, und ebenso oft wird der Stein, den die Bauleute verwarfen, zum Eckstein. Denn vollendete Technik, Eleganz des Vortrags, kurz, das Äußerliche des Bildes schmeicheln sich dem Auge leichter ein als das Werk des Genies, dessen rauhe Außenseite oft den goldenen Kern verbirgt. So wundert es mich keineswegs, daß man etwa die Porträts van der Helsts denen eines Rembrandt vorgezogen hat. Wenn Rembrandt heute lebte und ein Prinz sich bei ihm malen ließe, so wäre er wahrscheinlich mit seinem Konterfei ebenso wenig zufrieden wie der Prinz von Nassau, der sein Porträt für zu schwarz, für zu gapatzt und wohl auch für nicht vorteilhaft genug aufgefaßt ansah, und so den armen Rembrandt um seine vornehme Kundschaft brachte. Allerdings vom Handwerksstandpunkt aus ist der „Nachtwache“ die „Schützenmahlzeit“ des van der Helst vorzuziehen.

Da ist alles tadellos. Und auch heute noch würden nicht nur Prinzen, wenn sie nicht fürchteten sich zu blamieren, einen van der Helst vorziehen.

Es kommt nicht allein darauf an, was einer ansieht, sondern auch darauf, wer was ansieht, und auch in der Kunst gilt das Sprichwort: niemand ist groß in den Augen seines Kammerdieners; womit ich nicht etwa auf die kleinen Schwächen großer Meister anspielen will. Wer das Kunstwerk mit den Augen des Kammerdieners betrachtet, wird es nie begreifen. „Nichts ist an sich schön; erst unsere Auffassung macht es dazu.“ Wer Phidias mit den Augen des Professors Trendelenburg anschaut, sieht vielleicht in den Marmorgruppen der Siegesallee Werke des griechischen Bildhauers. Die Breite des malerischen Vortrags macht noch keinen Velasquez und das Helldunkel noch keinen Rembrandt: das ist gleichsam nur das irdische Teil an ihnen.

Das Unsterbliche an den Werken der Kunst ist ihr Geist, der Geist, welcher dem inneren Auge des Malers, bevor er den ersten Pinselstrich auf die Leinwand gesetzt hat, das Werk vollendet zeigt.

Und wie der Geist ist die Kunst unbegrenzt, soweit die Ausdrucksfähigkeit ihrer technischen Mittel reicht. Ihre Ausdrucksfähigkeit vergrößern, heißt das Bereich der Kunst erweitern, das Bereich der allein wahren Kunst, die von der Hand geboren, aber von der Phantasie gezeugt ist.

II

WÖFFLIN meinte einmal in einem kleinen Aufsatz über das Zeichnen, daß jeder, der einen Kopf gut zeichnen könnte, auch gut zu schreiben verstände. Ob das nicht zu viel behauptet ist, will ich als Maler nicht untersuchen, aber das glaube ich mit Recht behaupten zu dürfen, daß einer, der keinen Strich zeichnen kann, unfähig ist über Malerei zu schreiben. Was würden die Musiker sagen, wenn ein Maler, der nicht einmal die „Wacht am Rhein" oder „Heil dir im Siegerkranz" auf dem Klavier nachklimpern kann, sich herausnehmen würde über Musik zu ästhetisieren!

Das ästhetische Urteil über Malerei ist von Schriftstellern gemacht. Nie würde ein Maler, auch wenn er Lessings Geist hätte, das geistreiche und gerade deshalb so gefährliche Paradoxon vom Raffael ohne Hände erfunden haben. Oder gar aus dem Laokoon, der immer noch, und mit gutem Recht, die ästhetische Bibel der Gebildeten ist, das Diktum: „der Maler, der nach der Beschreibung eines Thomson eine schöne Landschaft darstellt, hat mehr getan, als der sie gerade von der Natur kopiert". Der Schriftsteller versteht in der Gedankenmalerei die literarische Phan-

tasie, und daher stellt er sie über die sinnliche Malerei, die er nicht versteht, und aus Unkenntnis ihrer Wesenheit nicht verstehen kann.

Malerei ist Nachahmung der Natur, der sie ihre Stoffe entlehnt, aber sie bleibt ohne die schöpferische Phantasie geistlose Kopie, und es ist daher ganz gleichgültig, ob der Maler einen Sonnenuntergang aus der Tiefe seines Gemüts oder nach einem Gedicht des Thomson oder nach der Natur malt. Mit andern Worten: nicht der Idealist steht — wie Lessing meint — höher als der Realist, sondern die Stärke der Phantasie macht den größeren Künstler.

Für den Maler liegt die Phantasie allein innerhalb der sinnlichen Anschauung der Natur: jedenfalls haben alle großen Maler von den Ägyptern, Griechen und Römern bis zu Rembrandt und Velasquez, Manet und Menzel sich innerhalb dieser Grenzen gehalten. Zwischen dem Kleckser, der einen Sonnenuntergang malt und einem Claude Lorrain oder Claude Monet ist nur ein Qualitätsunterschied. Die Größe des Talents eines Künstlers beruht auf der Größe seiner Naturanschauung und zwar auf der Größe der spezifisch malerischen Anschauung. Sonst hätte Goethe ein ebenso großer Maler wie Dichter sein müssen. Wie die zahllosen Blätter, die das Goethehaus aufbewahrt, beweisen, hat es ihm weder an Fleiß noch an handwerksmäßiger Geschicklichkeit gefehlt, und wenn er trotz heißem Bemühen zeitlebens in der bildenden Kunst ein mittelmäßiger Dilettant geblieben ist, so

liegt der Grund einfach darin, daß seine Phantasie — als die eines geborenen Dichters — nur mit dem Worte zu gestalten imstande war.

Die Phantasie des Künstlers gestaltet nicht nur in dem Material, sondern für das Material seiner speziellen Kunst, sonst kommt gemalte Poesie oder poetische Malerei, d. h. Unsinn heraus. Daher ist auch nur aus dem Material heraus eine richtige Wertung der Kunst möglich: der Genuß an der Kunst steht jedem Empfänglichen offen, aber für die Kritik ist die Kenntnis des Materials und der Technik unerläßlich.

Einst fragte mich Virchow, während er mir zu seinem Porträt saß, ob ich nach einer vorgefaßten Meinung male, und auf meine Antwort, daß ich intuitiv die Farben nebeneinander setzte, entschuldigte sich der damals schon greise Gelehrte ob seiner Frage. Alles, fügte er hinzu, in der Kunst wie in der Wissenschaft, nämlich da, wo sie anfinge Wissenschaft zu werden, wo sie Neues entdeckte, sei Intuition. „Als ich meinen Satz Cellula e Cellula gefunden hatte, war es erst Späteren vorbehalten, ihn zu beweisen.“ Letzten Endes ist die Kunst unergründlich und wird es immer bleiben. Auch ist es gut so, denn wenn wir ihr Geheimnis ergründeten, wäre es mit ihr vorbei. Den künstlerischen Zeugungsprozeß kann man ebensowenig ergründen wollen wie den physischen. Es wird ewig ein Rätsel bleiben, wie dem Künstler die Idee zu seinem Werke kommt,

denn die Natur ist nur der äußere Anlaß für das Werk. Aber man kann die Gehirntätigkeit des Künstlers während seiner Arbeit beobachten, und den Weg, den seine Phantasie zurücklegt, von der Auffassung des Gegenstandes bis zu dessen Wiedergabe auf der Leinewand verfolgen. Der Künstler sieht die Gegenstände durch seine Phantasie. Er sieht, was er zu sehen sich einbildet, oder wie Goethe es ebenso treffend, wie schön ausdrückt: wer die Natur schildert, schildert nur sich, und die Feinheit und Stärke seines Gefühls.

Der alte Schwind antwortete auf die Frage, wie er seine Zeichnungen mache: „ich nehme einen Bleistift in die Hand, und da fällt mir halt was ein". Unter dem Pinsel wird die Form geboren, und die Maler mit den großartigen Ideen sind immer schlechte Maler.

Die Erfindung des Malers beruht in der Ausführung und dieser Ausspruch, der eigens für den Impressionismus geprägt zu sein scheint, und der von dem englischen Maler Blake aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts herrührt, ist nicht nur für Manets Spargelbund gültig, sondern ebenso für Michelangelos Erschaffung Adams in der Sixtina. In der Erfindung des Sujets kann die Erfindung Michelangelos nicht liegen, denn die steht in der Bibel: „und Gott der Herr machte den Menschen aus einem Erdenkloß und er blies ihm ein den lebendigen Odem in seine Nase. Und also ward der Mensch eine lebendige Seele". Daß er uns die biblische Erzählung über-

zeugend ad oculus demonstriert, darin liegt Michelangelos Genie: wir glauben den Odem Gottes in Adam übergehen zu sehen.

Ein witziger Maler, den man vor seinem Bilde fragte, was er habe malen wollen, antwortete: „wenn ich es sagen könnte, hätte ich es nicht zu malen gebraucht". Erfindung ist Empfindung: aus ihr ergibt sich Technik und Stil. Daher ist es Blödsinn — was man jeden Tag hören oder lesen muß — zu sagen: „das Bild des Professors X. ist ausgezeichnet gemalt, nur leider ohne Phantasie". Dann ist es eben schlecht gemalt. Aber ebenso blödsinnig: „das Bild ist sehr phantasievoll, aber schlecht gemalt". Dann ist es vielleicht von poetischer oder musikalischer, aber nicht von malerischer Phantasie. Ein Bild ist gut, d. h. malerisch erdacht, wenn es mit den malerischen Ausdrucksmitteln darzustellen ist, und das malerisch nicht gut erdachte Bild kann überhaupt nicht gut gemalt werden. Also sind technische Schwierigkeiten immer nur Fehler in der Konzeption. Die schönsten Stücke Malerei wie die „Bohèmienne" oder der „Papst Innocenz" sind die technisch einfachsten.

Wer technische Schwierigkeiten eines Werkes sieht, ist überhaupt kein Künstler. Der echte Künstler gleicht dem Reiter über den Bodensee: erst nach Vollendung des Werkes entdeckt er voller Grauen die Schwierigkeiten, die zu überwinden waren, und er würde sein Werk nicht unternommen haben, wenn er sie vorher erkannt hätte.

In der bildenden Kunst ist geistige Vollendung zugleich technische Vollendung, denn in ihr sind Inhalt und Form nicht nur eins, sondern identisch. Es ist daher ein müßiges Spiel mit Worten das Kunstwerk in zwei Bestandteile zerlegen zu wollen: in ihm ist die Phantasie materialisiert und umgekehrt die Technik vergeistigt worden.

Wenn Rembrandt sagt, daß das Werk vollendet sei, sobald der Künstler ausgedrückt hat, was er hat ausdrücken wollen, so heißt das nichts anderes, als daß die Arbeit des Künstlers reine Phantasietätigkeit ist. Gut malen heißt also mit Phantasie malen und die schönste, breiteste, flächigste Malerei bleibt äußerliche Virtuosität, wenn sie nicht der Ausdruck der künstlerischen Anschauung ist. Die Phantasie hört also nicht da auf, wo die Arbeit beginnt — wie noch ein Lessing annahm, — sondern sie muß dem Maler bis zum letzten Pinselstrich die Hand führen. Weshalb ist denn oft die flüchtigste Skizze vollendeter als das fertige Bild? Weil die in ein paar Stunden entstandene Skizze von der Phantasie erzeugt ist, während die wochen-, ja monatelange Arbeit am Bilde die Phantasie ertötet hat. Nicht etwa die Technik, sondern die Phantasie ist die Ursache, daß nur die al Primamalerei was taugt, denn die Phantasie ist ebensowenig eine Heringsware wie die Begeisterung: nur das unter dem frischen Eindruck der momentanen Phantasie flüssig ineinander gemalte Stück hat inneres Leben.

Daher gibt es keine Technik per se, sondern so viele Techniken als es Künstler gibt. Und ohne eigene Technik kann es keine eigene Kunst geben. Frans Hals' Technik entspringt ebenso seiner Naturauffassung wie die des Velasquez der seinigen: beide malten einfach, was sie sahen. Unbewußt kam in ihre Malweise ihre Persönlichkeit.

Man sehe sich die „Bohèmienne" oder den „Innocenz" auf die angewandten Mittel an: das Handwerksmäßige daran kann jeder Malklassenschüler. Auch weiß man, daß der Papst dem Velasquez zu dem Kopfe in Petersburg, der noch schöner sein soll als der in Rom, nur eine Stunde gesessen hat; und Frans Hals hat sicher nicht viel länger an der „Bohèmienne" gearbeitet. Gebt einem Stümper eine Stunde lang die Phantasie eines Frans Hals oder Velasquez, und aus seiner Stümperei wird ein Meisterwerk. Aber Hals und Velasquez hatten keine Kunsttheorien; sie malten, was sie selber sahen, und nicht, was andere vor ihnen gesehen hatten: sie waren naiv. Sie malten nur mit ihrem malerischen unbewußten Gefühl und nicht mit dem Verstande. Sie warteten nicht die Stimmung ab, sondern die Stimmung kam, wenn sie den Pinsel in die Hand nahmen.

Manet oder Leibl dachten malerisch. Sie suchten nicht das sogenannte Malerische in der Natur, sondern sie faßten die Natur malerisch auf: die Natur war für sie der Canevas für ihr Bild. Feuerbach, Marées oder Böcklin übersetzten ihre Stimmungen

oder Gedanken in die Sprache der Malerei: zum Ausdruck ihres Sentiments bedienten sie sich der Natur. Derselbe Gegensatz wie zwischen dem naiven und sentimentalen Dichter besteht auch in der Malerei: der naive Maler geht von der Erscheinung aus, der sentimentale vom Gedanken.

Aber gerade das Primäre ist das Entscheidende; wie der wahre Dichter nur vom Erlebnis ausgeht, so geht das wahre malerische Ingenium nur von der sinnlichen Erscheinung aus. Letzten Endes ist jeder Maler Porträtmaler, der Wirklichkeitsmaler Frans Hals oder Velasquez ebenso wie der Maler der „inneren Gesichte" Albrecht Dürer oder gar wie Rembrandt, unter dessen Pinsel die Bildnisse der Korporalschaft des Banning Cocq zur „Nachtwache" dem phantasievollsten Bilde der Welt, wurden. Daß dieses Gruppenbildnis einer Schützengilde bis heutigen Tages die „Nachtwache" heißt, das beweist am schlagendsten, daß in der Malerei die Erfindung nur in der Ausführung beruht.

Kunst ist Kern und Schale in einem Male: die Phantasie muß nicht nur die Vorstellung von dem Bilde erzeugen, sondern zugleich die Ausdrucksmittel, durch die der Maler seine Vorstellung auf die Leinwand zu projizieren imstande ist.

Irgend ein Corneliusschüler erzählte, daß er München in aller Herrgottsfrühe umkreiste, um sich in weihevolle Stimmung zu versetzen, bevor er an die Arbeit ging, und ins Atelier gekommen, „floß der

Contour". Aber Heinrich v. Kleist läßt in einer Betrachtung über Berliner Kunstzustände im Jahr 1811 einen Vater seinem Sohne sagen: „du schreibst mir, daß du eine Madonna malst, und daß du jedesmal, bevor du zum Pinsel greifst, das Abendmahl nehmen möchtest. Laß dir von deinem alten Vater sagen, daß dies eine falsche Begeisterung ist, und daß es mit einer gemeinen, aber übrigens rechtschaffenen Lust an dem Spiele, deine Einbildungen auf die Leinewand zu bringen, völlig abgemacht ist."

III

„Ohne Hände gibt es keine Maler,
und ohne brauchbare, keine gute."
RUMOHR.

KAISER Wilhelm ließ als junger Prinz von irgendeinem Hofmaler sein Bildnis malen und als er es besah, fragte er den Professor: Habe ich denn so große Augen? und auf die Antwort des Malers, daß er die Augen von Königl. Hoheit so groß sähe, erwiderte der Prinz: Dann begreife ich nicht, daß Sie Maler geworden sind.

Die Phantasie ist immer Voraussetzung, und ebensowenig zu beweisen, wie daß $2 \times 2 = 4$ ist. Die ästhetische Betrachtung kann nur ergründen wollen, wie sich die Form für das Werk unter der Hand des Künstlers gestaltet, nicht aber den Prozeß, der in seinem Kopfe vorausgeht. Jeder Künstler, ob er Maler, Musiker oder Dichter ist, muß von der Anschauung ausgehen: die Vision, die äußere wie die innere, ist das Primäre, und aus der Wiedergabe der Vision geht erst der Gedanke hervor. Der Schriftsteller aber will seinem Gedanken Ausdruck geben, der Gedanke ist also das Primäre und die Form das Sekundäre. Natürlich ist ein Bild, das der Maler aus der Natur konzipiert und nach der Natur malt,

deshalb noch nicht gut, aber ein Bild, das aus der Idee entstanden, kann nicht gut sein.

Denn in aller Kunst muß sich aus der Form erst der Gedanke entwickeln. Die Form des Gedankens muß dem Dichter schon vorschweben, ehe der Gedanke selbst erscheint (Lichtenberg), um wie viel mehr in der bildenden Kunst und in der Musik, wo Form und Gedanke identisch sind.

Als der Jenenser Student Goethen fragte, wie er zu seinem Stile gelangt wäre, antwortete er: Ich habe die Dinge auf mich wirken lassen. Tizian oder Tintoretto, Rembrandt und F. Hals, Velasquez und Manet hätten dieselbe Antwort geben können auf die Frage, wie sie zu ihrer Malerei gelangt wären. Daß der Künstler in irgendeinem xbeliebigen Modell den Kaiser Augustus oder Napoleon sieht, ist das Werk seiner Phantasie und ebenso unerforschlich wie das psychische Moment im menschlichen Zeugungsprozeß; aber wie wir den physiologischen Prozeß zu ergründen versuchen dürfen, so können wir nachforschen, wie der Künstler seine Phantasie gleichsam materialisiert durch seine Technik und in ihr. Technik heißt hier natürlich nicht das Handwerksmäßige, das jeder Künstler selbstverständlich gelernt haben muß, sondern Technik bedeutet hier das Ausdrucksmittel der Phantasie. Die Technik projiziert die künstlerische Phantasie auf die Bildfläche und diese Projektion ist die Kunst.

Die Griechen hatten für Kunst und Handwerk

nur das eine Wort ἡ τέχνη: beide sind desselben Ursprungs. Wehe der Kunst, die ihres Ursprungs vergißt! Die von der Malerei verlangt, was nur Poesie oder Musik zu leisten vermögen. Wie der Dichter für das Wort, der Musiker für den Ton, so muß der Maler für sein Ausdrucksmittel erfinden. Man vergleiche eine Silberstiftzeichnung Rembrandts mit einer seiner in Sepia lavierten Zeichnungen: wie er jedem Material durch diese adäquate Behandlung gerade die höchste Wirkung entlockt. Der Meister verlangt nicht vom Stifte, was nur der Pinsel hergibt oder umgekehrt.

Aber wie sich aus dem Affen nie der Mensch entwickeln kann, obgleich beide derselben Abstammung sind, so kann nie aus dem vollendetsten Handwerker der Künstler werden ohne den göttlichen Funken der Phantasie. Das Genie ist notwendige Voraussetzung jedes Kunstwerkes; aber dieses kann sich nur auf handwerklicher Basis gestalten. Künstler und Handwerker prozedieren gleicherweise, einer wie der andere will nur sein Handwerk bestmöglich ausüben. Ist aber der Handwerker nebenbei noch ein Phidias oder ein Raffael, so wird aus seinem Handwerk — ihm natürlich unbewußt — das ideale Kunstwerk. Ideal in dem Sinne, daß sich der Künstler in seinem Werke vollendet Ein objektives Ideal ist eine contradictio in adjecto: wären Phidias oder Raffael das Ideal an sich, so könnten es Rembrandt und Velasquez nicht auch sein.

Jedes Kunstwerk ist ideal und real zugleich, insofern der Künstler vom sinnlichen Natureindruck ausgeht, also ist die Bezeichnung von idealistischer oder realistischer Kunst ein Pleonasmus: mit ihrer Qualität hat weder die eine noch die andere etwas zu tun. Sie können höchstens das Stoffliche bezeichnen, wie man etwa das bürgerliche Schauspiel vom historischen unterscheidet. Aber auch der rückständigste Professor wird nicht „Maria Stuart" oder die „Jungfrau von Orleans", weil sie historische Dramen sind, dem bloß bürgerlichen Schauspiel „Kabale und Liebe" vorziehen wollen.

Mein verstorbener Freund Jettel pflegte jedem, der ihn besuchte — und welcher deutsche Maler, der im letzten Viertel des verflossenen Jahrhunderts nach Paris kam, hat ihn nicht besucht! — die Geschichte von dem Wiener Akademiedirektor zu erzählen, wie der Meisterschüler den Karton zu seinem ersten Bilde „Luther schlägt die Thesen an die Schloßkirche zu Wittenberg" zeichnet. Nach monatelangem Korrigieren und Ändern ist endlich der Karton fertig, und die Komposition wird auf die Leinwand gepaust: Luther schwingt den Hammer, während die Menge ihm begeistert zujauchzt. Als der Direktor zur Korrektur kommt, lobt er die Komposition, aber er meint, daß es der Erhabenheit des weltgeschichtlichen Moments nicht angemessen sei, daß Luther eigenhändig den Hammer schwinge. Das müsse einer seiner Jünger tun. Dem braven Schüler leuchtet es ein, und die

Komposition wird demgemäß verändert: Während Luther die Menge haranguiert, schwingt der Nächststehende den Hammer; als der Meister wieder kommt, billigt er die Änderung, aber er meint, daß nicht der Luther Nächststehende, sondern dessen Nachbar die Thesen anschlagen müsse, um nicht die Aufmerksamkeit des Beschauers von der Gestalt Luthers, der doch die Hauptperson im Bilde sei, abzulenken. So gehts durch ein viertel oder ein halbes Jahr weiter, bei jedem Besuche im Atelier des Schülers meint der Direktor, daß der Nächste den Hammer schwingen müsse, bis alle der Reihe nach den Hammer geschwungen haben und der Direktor zu dem Schlusse kommt, daß in der furchtbaren Erregung des weltgeschichtlichen Moments Luther den Hammer selbst in die Hand nehmen und die Thesen eigenhändig anschlagen würde.

Alles in der Kunst ist Qualität, und die Qualität des Kunstwerkes hängt von dem Quantum von Phantasie, die es erzeugte, ab, denn nur die von der Phantasie erzeugte Form ist lebendig. Aber die Phantasie erfindet nicht die Form — denn die ist von Anbeginn der Kunst vorhanden, wie in der Poesie das Wort und in der Musik der Ton, sondern den Ausdruck für die Form, das heißt die Technik. Nicht die Form ist das Originelle, sondern die künstlerische Originalität beruht darin, wie die Phantasie zur Form geworden ist. Jeder Künstler, auch der größte, übernimmt die traditionellen Formen seiner

Zeit und seiner Umgebung. Die frühen Raffaels oder Rembrandts gleichen den Bildern ihrer Meister (so sehr, daß man sie für die ihrer Meister angesprochen hat). Sie suchen nicht etwa neue Ausdrucksformen, das heißt eine neue Technik, sondern ihre neue Technik ergibt sich aus ihrer künstlerischen Individualität. Hieraus ergibt sich der neue Stil eines jeden Meisters.

In der Musik heißt Virtuose, wer die fremde Komposition vorzutragen imstande ist. Mit demselben Rechte könnte man die Maler, die keine originelle Ausdrucksweise besitzen, Virtuosen nennen, nur kann man leider nicht so leicht wie in der Musik den Komponisten vom Virtuosen in der bildenden Kunst trennen, wo die Erfindung die Ausführung ist. Die Fagerolles, die nur reproduzierende Künstler sind, gelten oft sogar mehr als die Claude, die sie kopieren.

Aber Meister ist nur, der seine eigenen Gedanken in eigener Sprache auszudrücken imstande ist. Daher haben die geborenen großen Maler, je älter sie wurden, desto schöner gemalt. Nicht etwa, daß ihre Hand mit den Jahren geschickter wurde, im Gegenteil: sie werfen die Geschicklichkeit des Handgelenks, die den Jüngling freut und über die mangelnde Originalität hinwegtäuscht, mit Verachtung von sich und zwar so, daß noch ein Karl Justi in seinem Pamphlet gegen die Moderne die Alterswerke eines Rembrandt oder F. Hals senil nennen konnte. Der Meister ist der Überwinder der Technik. Man vergleiche auf Rembrandts Anatomie im Haag den

Leichnam mit dem Stück auf der leider angebrannten Anatomie des Dr. Deismann in Amsterdam, wie die Technik sich vereinfacht hat, wie jedes Detail unterdrückt wird. Wir sehen nur noch das Wesentliche, den Typus des Kadavers und — schaudern, wie wenn wir plötzlich vor einer Leiche stehen. Wohl sehen wir im Haag einen der schönsten Rembrandts, aber der 26jährige macht noch Malerei, die freilich wunderbar herrlich ist. Aber 25 Jahre später malt Rembrandt nicht mehr ein Bild, sondern seine Seele auf die Leinwand. Genau dasselbe bei F. Hals: in Haarlem kann man vor den Doelenstücken seine Entwicklung während eines halben Jahrhunderts von Stufe zu Stufe verfolgen, vom Rubensschüler, der die Technik seines Meisters sklavisch kopiert, bis zum 80jährigen Meister, der in den zwei Bildern der Vorsteher und der Vorsteherinnen eines Waisenhauses das höchste und schönste leistet, was die Malerei hervorgebracht hat. In diesen „senilen" Werken ist allerdings nichts mehr von Technik zu merken, denn jeder Pinselstrich und jeder Farbfleck ist Leben geworden. Wie der Kopf des greisen Mommsen ganz durchgeistigt schien, nur noch Seele, so ist in den beiden Altersschöpfungen von Hals nichts Materielles mehr: der Geist hat die Technik vernichtet.

Dasselbe Phänomen bei Tizian. Zwischen der Dornenkrönung in Paris und der in München liegen rund 30 Jahre: die Komposition ist absolut dieselbe geblieben, aber aus der Malerei ist Leben geworden.

Nur die Phantasie kann dieses Wunder bewirkt haben: sie hat die Technik vergeistigt. Oder mit anderen Worten: aus dem Maler, der die Natur nachahmt, wird der Künstler, der ein Neues schafft, das heißt: der Künstler, der eine neue Technik schafft.

Jede neue Kunst ist also letzten Endes neue Technik. Man vergleiche das Hohe Lied mit einem lyrischen Gedicht Goethes oder den ägyptischen Dorfschulzen im Museum in Kairo mit einer Bronze Rodins: obgleich 5000 Jahre dazwischen liegen, das Ringen des menschlichen Geistes nach demselben Ausdruck. Nur mit verschiedenen Mitteln, d. h. mit veränderter Technik.

Sein Talent hat der Künstler vom lieben Gott: Was er aber daraus macht mittelst seiner Technik, das ist seine Kunst. Daher ist es nicht etwa öde Fachsimpelei à la Tessman, sondern der gesundeste Instinkt, wenn der Künstler sich Zeit seines Lebens nur mit der Technik beschäftigt. Für ihn ist die Technik die Kunst. „Lieber Junge, die überraschenden Wirkungen, welche viele nur dem Naturgenie zuschreiben, erzielt man oft ganz leicht durch richtige Anwendung und Auflösung der Septimenakkorde.“ Was für Beethoven Technik ist, erscheint uns als Ausfluß seines Genies und zwar ganz folgerichtig, denn die Technik ist ja Ausfluß des Genies oder sollte es wenigstens sein. Bei Rodin spiegelt sich die ganze Welt in der Oberfläche des Kunstwerkes.

Die Technik fängt erst an, künstlerisch zu werden,

wo sie persönlich wird, daher kann man nur das Handwerksmäßige, das Kunstgewerbliche an ihr lehren und lernen. Daher gibt es keine Technik *κατ' ἐξοχήν*. Raffael malt wie Perugino, F. Hals wie Rubens und Rembrandt wie sein Lehrer Lastmann, solange sie Schüler waren. Als aber Raffael er geworden, malt er raffaelisch wie Hals halsisch und wie Rembrandt rembrandtisch malten, sobald sie Hals und Rembrandt geworden. Es ist durchaus zu verstehn, daß die jungen Leute heutzutage Cézanne oder van Gogh nachahmen: ihr Fehler beruht nur darin, daß sie die Hieroglyphe ihres Vorbildes kopieren, ohne zu wissen, was sie bedeutet, wie die Mönche im Mittelalter die griechischen und lateinischen Texte abschrieben, ohne sie zu verstehen. —

Der bekannte Gehirnanatom Edinger berichtet den merkwürdigen Fall, daß ein Schreiner nach einer Verletzung der Gehirnrinde wieder völlig genesen war, nur die Funktion des Hobelns war ihm durch seine Erkrankung abhanden gekommen: Hand und Herz gehören nun mal in der Malerei zusammen und die Vorstellung vom Raffael ohne Hände ist nicht nur wider die Natur, sondern wider die Kunst. Denn im Künstler löst erst die Form die Idee aus.

PERSÖNLICHKEITEN

DEGAS

MIT einem Leichtsinn, den ich leider nicht einmal mit meiner Jugend entschuldigen kann, hatte ich die Aufforderung einer Kunstzeitschrift, ein paar Zeilen über Degas zu schreiben, angenommen. Ich glaubte, daß die Überzeugung den Redner mache und daß Verstand und rechter Sinn mit wenig Kunst sich selber vortrage. Auch das Fontane'sche Wort, „die einfache dumme Kuh trifft immer das richtige Gras", fiel mir ein.

Gar zu bald merkte ich aber, daß die Sache doch nicht so leicht sei, und daß ich die Erzeugnisse meiner neuen Kollegen, der Herren von der Feder, gewaltig unterschätzt hatte.

Auch glaube ich, daß es kaum einen Künstler gibt, dessen Wesen schwerer in Worte zu fassen ist, als das des Degas. Die Vorzüge von Menzel kann man z. B. fast mathematisch beweisen: seine Meisterschaft in der Beherrschung des Materials, seine unendliche Kunst: jeder Technik, dem Holzschnitt, der Lithographie, der Feder- oder Bleistiftzeichnung, das Äußerste an Ausdrucksfähigkeit abzugewinnen; das Genie, mit dem er das Zeitalter Friedrich des Großen uns ver-

anschaulicht hat, wie er auf einen Raum von 12 cm — die Illustrationen zu den Werken des großen Königs durften dieses Maß nicht überschreiten — ihn und seine ganze Zeit verkörpert hat; seinen beißenden Witz und die unerbittliche Wahrheit, womit er Menschen, Tiere und Landschaft schildert; sein riesiges Wissen und Können und seinen ebenso riesigen Eleiß.

Nichts von alledem bei Degas. Mit dem Verstand ist ihm nicht beizukommen. Es ist eine rein sinnliche Kunst, die nicht zu verstehen, sondern nur zu empfinden ist.

Nichts Positives — nur Suggestives.

Nach akademischen Begriffen kann er weder zeichnen noch malen; statt tiefer philosophischer Ideen bringt er das Leben der Tänzerinnen, der Putzmacherinnen, der Jockeys auf die Leinwand — kurz das Allertrivialste.

Auch fehlt ihm jede offizielle Bestätigung für seine Größe. Er hat weder Titel noch Orden — den einzigen, der ihm je angeboten wurde, die Ehrenlegion, lehnte er ab — noch kann er, wie der selige Meissonier oder Gérôme, den Beweis für seine Unsterblichkeit durch seine Zugehörigkeit zum Institut — die Vierzig sind bekanntlich alle unsterblich — erbringen. Ja sogar vor wenigen Jahren petitionierten die Akademiker beim Minister — es war natürlich in Frankreich —, daß Degas' Werke nicht im Luxembourg aufgenommen würden. Und trotzdem werden kaum eines lebenden Malers Bilder so teuer bezahlt wie die von Degas. In New York wie in London, in Paris wie nun endlich

auch in Berlin, reißen sich die Amateure um seine Bilder, was um so wunderbarer erscheint, als nie ein Maler weniger für den Verkauf gearbeitet hat als er. Nichts von dem, was man liebenswürdig oder gar schön oder ausgeführt nennen könnte.

Eins aber ist in seinen Bildern, was uns reichlich für das Fehlen dieser Qualitäten entschädigt: eine eminente Persönlichkeit. Goethe sagt einmal in den Gesprächen mit dem Kanzler von Müller: „die Natur ist eine Gans, man muß sie erst zu etwas machen."

Waren wir tausendmal vorbeigegangen, ohne es zu bemerken, Degas macht es uns offenbar. Er findet das Gold, das auf der Straße liegt. Alles ist bei ihm Intuition, daher der plötzliche, unmittelbare, schlagende Eindruck.

Seine Bilder scheinen entstanden — ganz zufällig — und nicht gemacht. Nichts von verstandesmäßiger, kalter Berechnung. Jedes seiner Bilder scheint sein erstes; so tastend, so von scheinbar schülerhafter Unbeholfenheit sind sie.

In keines Meisters Manier oder auch dessen Rezept; ohne irgendwelchen Chic; einfach und ungeschminkt die Natur, wie er — Degas — sie sieht.

Es ist das Verdienst der Impressionisten — Manet an ihrer Spitze — daß sie zuerst wieder ohne Voreingenommenheit an die Dinge herangingen. Statt der verstandesmäßigen Malerei der Akademie mit dem Rezept von Lokal-, Licht- und Schattenton versuchten sie, wie sie ihn sahen, jeden Ton auf der Palette zu

mischen und auf die Leinwand zu setzen. Die Schulvorschrift lehrte: das Licht ist kalt, der Schatten warm; die Impressionisten pfiffen auf diese Lehre und malten Licht und Schatten rot, violett oder grün, wo und wie sie es sahen.

Diese Tat, so einfach und natürlich wie die Geschichte vom Ei des Columbus, wirkte wie eine Revolution und ich gestehe, daß ich mir, als ich vor 30 Jahren die ersten Bilder der Impressionisten sah, keinen Vers darauf machen konnte. Man muß eben so sehen lernen wie man einen Beethovenschen Satz hören lernen muß (der Unmusikalische lernt es freilich nie).

Von Jugend auf ist unser Auge verbildet, statt die Natur im Bilde, sehen wir das Bild in der Natur und „der reine Calame" beim Anblick eines Schweizersees, oder „der wahre Achenbach" in Ostende, oder „der Schinken, den der Maler nicht schöner malen kann", sind leider nur zu oft gehörte Ausrufe. Als Manet einmal in einer Ausstellung die Leute vor irgend einem „reizenden" Bilde aus der Fortunyschule — man kennt solche Kunstvereinslieblinge, kaum größer als ein Oktavblatt, mit tausend Figuren, an denen jeder Fingernagel zu sehen ist — sich drängen sah, rief er so witzig, daß ich es originaliter hersetze: et dire que c'est fait à la main! Der Philister sieht im Bilde nur das Kunststück, nicht das Kunstwerk, nur die Mache, die Empfindung versteht er nicht.

Es war an der Zeit, daß die Impressionisten zur

Natur, der Wiege jeder neuen Entwicklung in der Kunst — wie es Tschudi einmal in einer Akademierede so trefflich entwickelte — zurückkehrten.

Zwar hatte die École de Barbizon schon 30 Jahre früher die Natur mit innigster Pietät aufgefaßt; in ihrer Malerei jedoch blieb sie — selbst Millet, ihr fortgeschrittenster und persönlichster Repräsentant — der Tradition der alten Holländer durchaus treu. Erst die Impressionisten gossen den neuen Wein auch in neue Schläuche.

Selbstredend, daß Degas bei seinem Auftreten vor 30 oder 40 Jahren mit Hohngelächter empfangen wurde. Wie alles Persönliche, d. h. Natur, in der Kunst zuerst verlacht wird. Der Bauer ißt nur, was er kennt, und dem Publikum schmeckt nur die breite alltägliche Bettelsuppe, die es seit Jahren gewohnt ist. Selbstredend auch, daß die vom Staate konzessionierte Kunst der Akademie, die sich im Laufe der Zeiten zu einer Art Kunstpolizei ausgewachsen hat, empört war über seine freche, aller akademischen Regeln spottende Malerei.

An und für sich ist „akademisch" durchaus kein Schimpfwort. Aber allmählich — und es ist klar, durch wessen Schuld — ist es dahin gekommen, daß kein Künstler, der sich einigermaßen respektiert, ein akademischer genannt werden will; obgleich eigentlich ein jeder es ist, oder es doch sein sollte. Jetzt heißt akademisch: zopfig.

Früher traten die Lehrlinge in die Werkstatt des

Raphael oder Rembrandt ein. Die waren ihre Professoren. Später wurden aus den Werkstätten der Meister die Akademien, aber mich will bedünken, daß nicht immer Raphaels oder Rembrandts an ihnen lehrten.

Degas ist aus der akademischen Schule hervorgegangen und man weiß, daß er von allen Künstlern Ingres am meisten schätzt. Äußerlich ohne die geringste Ähnlichkeit haben sie doch innerlich manche Züge gemeinsam. Degas ist ein ebenso großer Zeichner wie Ingres, wenn wir unter Zeichnung die lebensvolle Wiedergabe der charakteristisch aufgefaßten Natur verstehen. Wiewohl ganz in der Formensprache der Akademie, ist Ingres' Porträt des Mr. Bertin von derselben schlichten Lebendigkeit und Naturwahrheit wie Degas' Graf Lepic mit seinen zwei Töchtern oder sein Desboutin. Degas' Zeichnung ist verblüffend, oft bis zur Karikatur (wie er denn dem Karikaturisten Daumier nahe verwandt ist), immer den Nagel auf den Kopf treffend. Stets verschmäht er den sogenannten schönen Strich, das Kalligraphische.

Ebenso wie seine Zeichnung ist seine Farbe: einfach und stolz, von aristokratischer Vornehmheit. Seine Palette ist die denkbar schlichteste: oft ist ein Bild nur in weiß und schwarz, das auf die feinste Weise nüanciert, allein durch eine Schleife am Kleid einer Tänzerin oder durch deren rosa Atlasschuh gehoben wird.

Auch Whistler malt oft Harmonien in weiß und schwarz. Aber bei ihm hat man den Eindruck des

Gewollten, der vorgefaßten Meinung, des Preziösen; bei Degas ergibt es sich wie von selbst.

Und dann: sein Raumgefühl. Er komponiert nicht nur in den Raum, sondern mit den Raum. Der Abstand eines Gegenstandes vom andern macht oft die Komposition. Keine Linie, nur — wie in der Natur — Flecken von hell und dunkel, von Licht und Schatten.

Und das ohne die Charakteristik seiner Sutjets im Mindesten zu beeinträchtigen. Im Gegensatz zu Manet, der nur „ein Stück Natur durch sein Temperament gesehen" gibt, malt Degas Bilder. Ihm ist die Charakteristik ebenso wichtig wie den deutschen Genremalern. Diese jedoch — selbst die Besten unter ihnen wie Waldmüller oder Knaus — zeichnen ihren Gegenstand so charakteristisch wie möglich und setzen dann die einzelnen Typen zu einem Bilde, das sie mehr oder minder angenehm kolorieren, zusammen, wobei ihnen oft wunderbar wahre Gestalten gelingen (man denke z. B. an den alten Juden in der „Salomonischen Weisheit" von Knaus). Das Ganze wirkt aber doch noch komponiert.

Degas' Bilder dagegen machen zuerst den Eindruck einer Momentaufnahme. Er weiß so zu komponieren, daß es nicht mehr komponiert aussieht. Er scheint das ganze Bild in der Natur gesehen, die Szene, die er darstellt, unmittelbar belauscht zu haben. Man sehe zum Beispiel den Pédicure: die Szene ist so drastisch wie möglich, ebenso die Pose, wie der Mann dem Mädchen die Hühneraugen schneidet. Das

Arrangement der beiden Figuren so ungesucht und ungekünstelt, als wären sie nach der Natur photographiert, zufällig, wie sie so da zusammensitzen. Bei genauerer Betrachtung aber entdecken wir unter der scheinbaren Momentaufnahme die höchste Kunst in der Komposition. Wie die Glatze des Operateurs als hellstes Licht und die schwarzen Haare des Mädchens im Bademantel als Dunkelheit gerade da im Bilde sitzen, wo sie dekorativ am wirksamsten sind. Nichts mehr vom Versatzstück. Jedes Detail, das geblümte Sofa, der Stuhl mit dem überhängenden Laken, ist ebenso nötig für die Charakteristik des Vorgangs wie für die Bildwirkung. Der novellistische Inhalt ist vollständig in Form und Farbe umgesetzt. Ohne auch nur das Geringste an seiner Drastik zu verlieren, ist das triviale Motiv zu einem Kunstwerk verarbeitet, das uns in seiner wundervollen Verteilung von hell und dunkel, in seiner farbigen Erscheinung an Velasquez erinnert. C'est une fête pour les yeux. Was ein alter akademischer Ausdruck la mise en toile nennt, von der dekorativen Wirkung eines Outamaro.

Von weitem schon erkennt man jeden Degas an dem originellen Ausschnitt der Natur. Kühn läßt er hier nur den Kopf, dort nur die Hinterbeine eines Rennpferdes sehn; plötzlich durchschneidet er das Podium der Bühne durch eine Baßgeige mit einem so sichern Gefühl, gerade an der richtigen Stelle, daß wir meinen, es müßte gerade so, es könnte überhaupt nicht anders sein. Wie er manchmal den

Horizont ganz oben an den Rand des Bildes verlegt, um uns die Füße seiner Balleteusen besser zeigen zu können, ohne Rücksicht auf die geheiligte Vorschrift vom goldenen Schnitt, wie er uns seine Modelle in den unmöglichsten Stellungen, in den unglaublichsten Situationen zeigt; wie sie ins Tub steigen, wie sie sich aus- und anziehn, wie sie sich abtrocknen.

Und das Alles mit einer Naivität, mit der ein unverdorbenes junges Mädchen über die heikelsten Dinge spricht.

Entweder ist die Kunst des Degas naiv, oder so groß, daß sie naiv erscheint. Stolz verachtet er jede Spur von Virtuosentum, jedes Protzen mit seinem Können oder Wissen. Sein Vortrag ist schüchtern, dezent. Einfach sagt er, was er zu sagen hat ohne irgendwelche Phrase. Er arbeitet mit demselben künstlerischen Ernst wie Menzel; unermüdlich zeichnet er Studien nach der Natur, bis er die charakteristische Pose gefunden hat. Im Bilde gibt er nur den Extrakt, jedes unnötige Detail unterdrückend, immer vereinfachend. Nichts mehr vom Modell.

Bei keinem modernen Maler ist das Novellistische so völlig überwunden wie bei ihm.

Freilich — das müssen wir zugeben — wirkt er oft abstoßend; er hat nichts von dem Mitleid, mit dem Rembrandt malt; im Gegenteil, er scheint seine Modelle zu verachten. In dem halbwüchsigen Mädchen, das sich zur Tänzerin ausbildet, zeigt er schon die künftige Prostituierte. Er ist erbarmungslos wie die

Natur, von kaltem Skeptizismus. Der Grundzug seines Wesens ist Stolz; was er an zarten Regungen hat, verhüllt er; er fürchtet weniger den Zynismus als das Sentiment.

Man sieht daraus, er ist nichts weniger als einschmeichelnd, aber wir sind im Banne seiner kolossalen Individualität. Ob sie uns gefällt, ist Geschmacks- resp. Modesache. Aber wie Wagner sich aufgezwungen hat, so daß jeder Musiker mit ihm rechnen muß, ist Degas ein Faktor geworden, mit dem jeder moderne Maler, bewußt oder unbewußt, sich auseinandersetzen muß: ignorieren kann er ihn nicht mehr.

Daß sich die ältere französische Schule ablehnend gegen Degas verhält, ist ebenso natürlich, wie die Abneigung, die er bei uns von den Künstlern der älteren Generation erfahren hat.

Als Menzel vor etwa zwanzig Jahren bei einem hiesigen Amateur eine vorzügliche Sammlung der Impressionisten sah, fragte er, nachdem er lange und eingehend die Bilder betrachtet hatte: „Haben Sie wirklich Geld für das Zeug gegeben?“ Derselbe Menzel, der in seiner Jugend in dem Garten des Prinzen Albrecht, in der Landschaft bei Schöneberg mit dem Eisenbahnzuge, in dem Bilde von 1848, die Aufbahrung der Särge der Märzgefallenen, in dem Opernhausballe (jetzt in der Hamburger Kunsthalle) ähnliche Probleme zu lösen versucht hatte wie die Impressionisten!

Es geht nur daraus hervor, daß Menzel, als er diesen

Ausspruch tat, eine fertige Künstlerpersönlichkeit war, die auf dem schließlich eingeschlagenen Wege nicht weitergehen wollte oder konnte. Kein Mensch kann über seinen Schatten springen, und man kennt die Abneigung Goethes gegen die romantische Schule und Kleists Genie.

Der alte Schadow, der seiner Generation dasselbe bedeutete, was Menzel der unsrigen, schrieb vor nunmehr 65 Jahren beim Erscheinen von Menzels Friedrichsbuch in der Haude & Spenerschen Zeitung: die Griffonagen oder Kritzeleien eines gewissen Menzel seien des großen Königs unwürdig — — und 60 Jahre darauf wird ihm — und zwar so verdient, wie je eine Auszeichnung verdient war — der Schwarze Adlerorden verliehen für die Verherrlichung der Taten des großen Königs, die sich in nuce wunderbar bereits in dem Jugendwerk offenbarte.

Schadow konnte Menzel nicht verstehen, ebenso wie dieser Degas nicht verstehen konnte, weil in Degas wie in Menzel ein Neues steckt, was einer jeden vorhergehenden Generation fremd bleiben mußte. Jedes Neue in der Kunst, hat — wenigstens in unserm demokratischen Zeitalter — zwei Generationen, die ältere und die gleichzeitige zu überwinden, bevor es zur Anerkennung gelangt; die vorhergehende kann es nicht mehr, die gleichaltrige noch nicht verstehen.

Degas wird und kann niemals populär werden. Auch scheint er absichtlich den Beifall der profanen

Menge zu vermeiden; er arbeitet nur für wenige Feinschmecker, den trivialen Geschmack des großen Haufens hassend. Ein stolzer Einsamer; von eifersüchtigem Egoismus, nicht auf den Erfolg, sondern auf seine Kunst.

Manet ist vielleicht noch temperamentvoller als er, mehr Pfadfinder; keiner aber von allen modernen Malern war begabter als Degas, um auf dem von Manet urbar gemachten Wege die neue Kunst weiter zu führen, zu dem Ziele einer jeden Kunst: zum Stil.

Der heilige Augustinus sagt einmal: „Und so wie alle sinnlich schönen Dinge, sei es, daß die Natur sie hervorbrachte oder daß Künstler sie arbeitend bildeten, durch Verhältnisse des Raums oder der Zeit schön sind, wie zum Beispiel ein Leib und die Bewegung des Leibes; so ist dagegen jene Gleichheit und Einheit, welche nur vom Verstande erkannt und nach welcher durch Vermittlung des Sinnes die körperliche Schönheit beurteilt wird, weder schwellend im Raum, noch wandelbar in der Zeit."

Wenn je ein moderner Maler, so hat Degas in seinen Bildern Kunstwerke geschaffen, die schwellend im Raum und wandelbar in der Zeit sind.

JOZEF ISRAELS

WER zum ersten Male in seinem Leben auf die Jagd geht, hat immer Glück; wer aber auch nur einigermaßen gescheit ist, versucht es nicht zum zweiten Male.

Nach dem günstigen Erfolge, den die paar Seiten gefunden haben, die ich über Degas veröffentlicht hatte, — sind sie doch sogar ins Russische übersetzt! — hatte ich mir das Schreiben hoch und heilig verschworen. Siegreich hatte ich den Lockungen der Verleger widerstanden, und nur wer jemals Druckerschwärze geleckt hat, kann nachfühlen, wie schwer das ist.

Da traf sichs an einem schönen Septembernachmittag, eines Tages, als ich in Scheveningen mit Israels nach dem Lunch Kaffee trinkend und Zigarren rauchend vor seinem Pavillon saß, daß die Unterhaltung — wie das nicht selten unter Kollegen — auf die Kritik fiel. Und plötzlich sagte der Meister: „Wie über Degas sollten Sie mal über mich schreiben.“ Und im Nu waren alle meine guten Vorsätze dahingeschwunden vor der freudigen Hoffnung, meiner Liebe und Verehrung für Israels öffentlich Ausdruck geben zu dürfen. Schon am nächsten Tage fuhren wir nach dem Haag

und suchten im Atelier das nötige Material an Zeichnungen, Radierungen, Photographien, das den Text begleiten sollte, zusammen.

Bis hierher ging alles ganz famos. Aber als ich mich nun an die Arbeit machte, sah ich ein, daß ich Israels viel zu sehr liebe, um über ihn schreiben zu können. Denn man kann eigentlich nur über die Schwächen eines Künstlers schreiben: woher denn auch die meisten Kritiker ihren Helden zu „zerreißen“ pflegen (was, nebenbei bemerkt, viel amüsanter ist). Um aber einem großen Künstler wahrhaft gerecht zu werden, müßte man seine Kunst in Worte fassen können; man müßte mit Kunst schreiben. Nur ein lyrischer Dichter könnte Israels ganz gerecht werden, denn Israels Malerei ist ein Farbe gewordenes Gedicht; ein schlichtes Volkslied, kindlich, im biblischen Sinne einfältig; alles Gemüt, Empfindung und nochmals Gemüt.

Israels sagte mir mal: „Außer Millet gibt es keinen Maler, der so wenig zeichnen und malen konnte wie ich, und dabei so gute Bilder gemacht hat.“

Mit andern Worten: wie Millet, ist auch Israels kein Talent, doch — ein Genie.

Beides fehlt, was mit Recht als das Kriterium des Talents angesehen wird: die behende Leichtigkeit, die Natur wiederzugeben. Statt den Gegenstand zu zeichnen, notiert ihn Israels oft in sein Skizzenbuch er schreibt auf, wo sich ein Schrank, ein Stuhl oder eine Kuh befinden. Es ist sicherlich ein nicht zu

unterschätzendes Zeichen von Talent, wenn einer einen Akt herunterstreichen kann, wie die Preisgekrönten, welche dutzendweise an den Wänden der Malschulen Paris oder Antwerpen hängen. Aber aus ihren Verfertigern wird schließlich im besten Fall ein Cabanel oder Bouguerau; meistens bleiben sie ihr Leben lang der „Ancien prix de Rome". Selbst das mit größtem Talent gemalte Bild bleibt ohne den göttlichen Funken — gemalte Leinwand. Erst das sogenannte Genie flößt dem Bilde das Leben, die Seele ein: die gemalte Leinwand wird zum lebendigen Kunstwerk.

Israels steht heute in seinem 88. Lebensjahre; er ist in Holland, was bei uns Menzel war, und wie beim Erscheinen Menzels im Restaurant Frederich einer dem andern zuflüsterte: „da kommt Menzel", so zeigt ihn ein Badegast dem andern, wenn der kleine alte Herr — er ist beinahe ebenso klein wie Menzel — am Strande von Scheveningen spazieren geht.

Als ich einmal vor Jahren in Delden, einem Städtchen unweit der deutschen Grenze, mit Israels auf der Studienreise war, kam ein braver Bürger des Orts auf ihn zu, „ob er der große Meister wäre, den er in der Zeitschrift abgebildet gesehen hätte, er möchte ihm die Hand drücken und seinen Kindern erzählen, daß er mit Israels gesprochen".

In Deutschland dagegen ist Israels Name, außer bei den Künstlern, wenig bekannt, und jeder Landsmann, der nach Holland kommt, meint ihn „entdeckt" zu haben.

Wer in Berlin aus der alten Gemälde-Sammlung in die National-Galerie oder in München aus der alten in die neue Pinakothek tritt, glaubt sich, sozusagen, in eine andere Welt versetzt. In Holland kann man nach den alten Bildern noch die modernen ansehen: es ist Fleisch von ihrem Fleische.

Die modernen Holländer haben von ihren Vorfahren eine gewisse malerische Kultur geerbt, die selbst unsern bedeutendsten Meistern, wie Menzel oder Böcklin, fehlt. Ein Genie kann es sich schon gestatten, barbarisch zu sein; aber die große Mehrzahl, die bekanntlich nicht aus Genies besteht, muß den Mangel durch Kultur zu ersetzen suchen.

Vor etwa dreißig Jahren traten die Holländer zum ersten Male geschlossen im Münchner Glaspalast auf und erregten bei den Künstlern — die in München das einzige Publikum bilden — ungeheures Aufsehen. Was uns frappierte, war die malerische Kultur. Ein jeder strebsame junge Mann pilgerte nach Holland, er brachte den Holzschuh und die weiße Haube und die lange Tonpfeife von dort mit; das holländische Fenster mit den kleinen Scheiben im Lot wurde Mode. Der Aufschwung, den die deutsche Malerei in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts erlebte, beruhte nicht zum mindesten auf dem Einfluß der Holländer, und die Münchener Sezession quittierte nur dankend darüber, als sie Israels zu ihrem Ehrenmitglied ernannte. Denn Israels hat die moderne holländische Schule geschaffen: ob Bosboom Kirchen-

Interieurs, Maris Stadtansichten, Mesdag Marinen, Mauve Kühe und Schafe malt, ein jeder verdankt ihm etwas, gerade wie jeder Maler heutzutage etwas von Manet hat.

Nicht einmal das Handwerk in der Kunst läßt sich beweisen; und nun gar, was darüber hinausgeht, das heißt wo die Kunst anfängt, gehört dem Gebiete der Ästhetik an. Und Anatole France hat ganz recht: „die Ästhetik hat keinen festen Untergrund; sie ist ein Luftschloß". Selbst die sogenannten allseitig anerkannten Kunstwerke — der einzige Rettungsanker auf dem wogenden Meer der Ästhetik — erweisen sich bei näherer Betrachtung als höchst schwankend. Die Renaissance zog Virgil dem Homer vor, Friedrich der Große war einig mit seinem ganzen Zeitalter, wenn er Voltaire höher schätzte als Shakespeare; Frans Hals' Doelenstücke, Haarlems heutiger Ruhm und Stolz, lagen bis Mitte des 19. Jahrhunderts aufgerollt auf dem Bodenraum des Rathauses. Rembrandt, dessen Ruhm heut selbst den Raffaels überstrahlt, wurde im 18. Jahrhundert den damaligen Modemalern nachgesetzt. Und nun gar bei den Modernen und in heutiger Zeit, wo jeder wie am politischen Leben so am künstlerischen teilzunehmen sich für berechtigt hält; wo in den Kunstanschauungen nichts beständig ist als der Wechsel; wo eine Richtung, eben erst als die alleinseligmachende ausposaunt, morgen schon zum alten Eisen geworfen wird!

Man sollte überhaupt nicht so viel von „Richtungen"

sprechen, als ob die Richtungen den Künstler machen und nicht umgekehrt. Der alte Schadow pflegte seinen Schülern, die ihre schlechte Arbeit mit dem schlechten Zeichenmaterial zu entschuldigen suchten, zu antworten: „Mein Sohn, der Bleistift ist nicht dumm". Die Richtung ist nur das äußere Gewand eines Künstlers, steckt ein Kerl dahinter, so ist die Richtung gut; auch in der Kunst macht der Rock nicht den Mann.

Was Fromentin von Rembrandt sagt: „Il a bien peint parce qu'il a bien senti" paßt auf keinen lebenden Meister besser als auf Israels: er malt gut, weil er gut empfindet. Und wie Rembrandt, empfindet er mit den Figuren, die er malt; er betrachtet die Welt nicht mit Lächeln oder spöttisch, oder von oben herab, sondern mitleidsvoll. Daher das an Rembrandt gemahnende Pathos, das den Beschauer erbeben läßt, obgleich sich nur die alltäglichen Vorgänge im Bilde abspielen. Wie sein großer Landsmann weiß er sich des Alltäglichen zu bedienen, um das Erhabene auszudrücken. Jeder Schulmeister freilich könnte ihm sämtliche Fehler in jedem Bilde nachweisen, und ich glaube, daß jeder Schulmeister meint, es besser machen zu können. Und nach schulmeisterlichen Begriffen kann er es auch besser. In der bildenden Kunst aber legt der Kritiker immer noch im wahren Sinne des Wortes den Maßstab an das Werk, ob die Figur auch die vorgeschriebenen $7^1/_2$ Kopflängen hat, ob sämtliche Regeln der Ana-

tomie, Perspektive usw. ordentlich befolgt sind, wie es einem „akademischen Maler“ zukommt.

Natürlich ist Korrektheit eine schöne Sache, aber sie ist nicht das Wesen der Kunst. Mit der größten Leichtigkeit könnte man jedem Rembrandt oder Frans Hals Verzeichnungen nachweisen; aber trotzdem ziehe ich die verzeichneten Rembrandts und Frans Hals den formvollendeten van Dycks oder von der Helsts vor. „Man kann zum Vorteil der Regeln viel sagen; dagegen wird aber auch alle Regel, man rede was man wolle, das wahre Gefühl von der Natur und den wahren Ausdruck zerstören.“ Das sagt Goethe, der „zielbewußte Klassiker“, und zwar zu einer Zeit, wo die Exzellenz die umstürzlerischen Tendenzen der Jugend längst abgelegt hatte.

Israels wurde er selbst erst in einem Alter, in dem die meisten Maler bereits ihr Bestes geleistet haben, und wenn er das Unglück gehabt hätte, in seinem 40. Jahre zu sterben, wäre Holland um einen seiner besten Söhne ärmer. Bis zu seinem 40. Lebensjahre malte er — wie die andern: Bilder aus der holländischen Geschichte, ja sogar einen Luther, die Bibel übersetzend. Erst in den sechziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts hat er sich selbst gefunden; in Zandvoort, einem kleinen Stranddorf in der Nähe Haarlems, fing er an, das Leben der Fischer zu malen, zuerst mit etwas sentimentalem Beigeschmack: wie die Kinder ihren Vater vom Schiff heimbegleiten, die Frau sorgenvoll auf die stürmende See blickend;

wie gesagt, noch etwas zu tränenreich. Aber von der Sentimentalität arbeitete er sich bald zum wahren Gefühl durch und schafft nun die Werke, die ihn zum großen Meister stempeln, Werke von einer Innigkeit der Empfindung, von einer monumentalen Größe, von einer Breitzügigkeit der Komposition, die man nur noch bei Millet findet; wie er denn der einzige ist von allen Malern des 19. Jahrhunderts, der dem großen Franzosen an die Seite gesetzt werden dürfte. Beiden gemeinsam ist ein gewisser sacerdotaler Zug, die Kunst ist ihnen Religion, daher der feierliche Ernst, der aus ihren Bildern spricht; weil sie aus Überzeugung gemalt sind, wirken sie überzeugend. Beiden gemeinsam die Schlichtheit und Einfachheit, das Höchste, aber auch das Schwerste in jeder Kunst; aber während Millet, der herbere, männlichere, mehr Gewicht auf die Zeichnung, wie der Bildhauer vor allem auf die Silhouette legt, ist Israels, der zartere, weichere, mehr Maler. Sein Hauptgewicht legt er auf den malerischen Ton. Israels' Palette ist nicht reich, aber er weiß die wenigen Farben aufs reichste zu nuancieren. Ohne Rembrandt auch nur im mindesten etwa in den äußern Mitteln nachzuahmen, haben seine Bilder einen Gesamtton, der an seinen großen Landsmann erinnert. Wie Rembrandts sind auch Israels' Bilder tief gestimmt, aber immer blond, weil jeder Ton in ihnen trotz seiner saftigen Tiefe von Reflex umgeben ist. Israels bewahrt daher seine Bilder vor dem greulichsten

Fehler, den ein Bild in malerischer Beziehung haben kann, nämlich daß es schwarz erscheint.

Aber auch darin ähnelt er Rembrandt, daß er mehr Luminarist als Kolorist ist. Jede einzelne Lokalfarbe ordnet sich dem Gesamtton unter und ist in Licht und Schatten aufgelöst. Auch komponiert er nicht sowohl auf Farbe wie auf Licht; der Gang des Lichtes bestimmt die Komposition des Bildes, das Licht des Fensters, der helle Fleck der Haube muß gerade an der Stelle sitzen, wo er sitzt.

Die Bilder der Düsseldorfer oder Münchener Genremaler könnten, ohne Wesentliches einzubüßen, auch grau in grau gemalt sein; ja sogar reproduziert erscheinen sie koloristischer als im Original, weil die Reproduktion die Feinheit der Charakteristik wiedergibt, während die Mängel in der Farbe, die dem Original anhaften, verschwinden. Bei Israels hingegen ist die Farbe ein integrierender Bestandteil der Bilder, er charakterisiert mit der Farbe; die Farbe ist ein ihm notwendiges Ausdrucksmittel, nicht eine mehr oder weniger überflüssige Zugabe; er geht von der malerischen Erscheinung aus.

Als gelegentlich der internationalen Ausstellung von 1896 Israels als Juror nach Berlin kam, traf er Menzel vor seinem Bild „Der Kampf ums Dasein", zwei Fischer, den Anker aus dem Meere ziehend. Nach den obligaten Komplimenten meinte Menzel, das Bild sei nicht gleichmäßig genug durchgeführt, Israels hätte das den Hintergrund bildende Meer

fleißiger durcharbeiten müssen, überhaupt sei das ganze Bild nicht „fertig" genug.

Ich führe dies Geschichtchen, das mir Israels selbst lachend erzählte, an, weil der Vorwurf, den Menzel darin unserem Meister macht, stets von der älteren Richtung der modernen gemacht wird: daß sie sich mit einer zu skizzenhaften Ausführung begnüge.

Schon Rembrandt schrieb, „daß Bilder nicht dazu gemalt wären, um berochen zu werden". Auch dem Haarlemer Publikum schienen die Porträts von Frans Hals wohl zu skizzenhaft, sonst wäre der Meister nicht in bitterster Armut gestorben. Ich glaube, das Publikum sieht Kunstfertigkeit für Vollendung an, ohne zu ahnen, daß eleganter Vortrag und virtuose Mache nur untergeordnete Fingerfertigkeiten sind gegen die wahre künstlerische Durchbildung. Als ob der stupendeste Klaviervirtuose, der mit der glänzendsten Technik Tonleitern spielt, deshalb der größte Musiker wäre.

Es soll nicht etwa geleugnet werden, daß die Beherrschung der technischen Ausdrucksmittel für den Künstler von großem Wert ist, aber es versteht sich von selbst, daß jeder sein Handwerk ordentlich gelernt hat. Ein Kunstwerk ist vollendet, wenn der Maler das, was er hat ausdrücken wollen, ausgedrückt hat. Eine Zeichnung in wenigen Strichen und in wenigen Minuten hingeworfen, kann in sich ebenso vollendet sein, als ein Bild, woran der Maler jahrelang gearbeitet hat. Israels arbeitet in seiner Weise

seine Bilder gerade so durch wie Menzel, aber er erstrebt etwas anderes als jener. Es ist klar, daß die Malerei, welche den großen Eindruck der Natur wiedergeben will, das Detail der allgemeinen Erscheinung unterordnen muß, aber vollendet sie deswegen weniger? Ist ein Kopf von Velasquez weniger vollendet als einer von van Eyck? Im Gegenteil, Velasquez vollendet mehr, wenn er auch die tausend Fältchen der Haut, die Eyck mit wunderbarem Fleiß und hingebender Liebe malt, unterdrückt, denn er kommt dem Eindruck der Natur — und das ist doch die Aufgabe der Malerei — näher. Die moderne Malerei sucht nicht den Gegenstand wiederzugeben, sondern die Reflexe der Luft und des Lichtes auf die Gegenstände. Genau dasselbe, was die eigentlichen Maler unter den Alten auch gemacht haben.

Überhaupt ist es fast komisch, zu sehen, daß gerade die ältere Richtung gegen die Modernen stets die Alten ins Feld führt, ohne zu bemerken, daß die Modernen den Alten viel näher stehen als sie. Unter dem Firnis und der Patina der Jahrhunderte sehen sie nicht mehr das Wesen. Es ist kein Zufall, daß gerade die Kunstgelehrten, die von der alten Kunst herkommen, die Bode, Bayersdorfer, Tschudi, Seidlitz, Lichtwark und wie sie alle heißen, zu einer Zeit, als man für die moderne Richtung nur Spott und Hohn hatte, sich ihrer angenommen haben. Sie erkannten aus dem Studium der alten Kunst deren Verwandtschaft mit der neuen, daß die moderne

Kunst dasselbe Ziel erstrebte, was eine jede Kunst erstreben muß: die individuelle Naturauffassung. Hierin sollen uns die alten Meister Vorbilder sein — nicht in ihren Äußerlichkeiten.

Es ist ein Unsinn, einen Bismarck malen zu wollen, der wie von Rembrandt oder Velasques gemalt aussieht.

Neben der zu skizzenhaften Ausführung wirft man Israels und der modernen Richtung überhaupt mangelhafte Zeichnung vor. Weil Israels das Hauptgewicht auf die Malerei legt, zeichnet er deshalb noch nicht schlecht. Gerade so wie ein schlecht gemaltes Bild deshalb noch nicht gut gezeichnet ist. Der Kontur macht nicht etwa die Zeichnung aus, und Velasquez zeichnet nicht etwa schlechter als Dürer und Holbein, weil er statt des Konturs, die den malerischen Eindruck zerstören würde, die Töne flächenartig aneinandersetzt. Gerade im Gegenteil; je vollendeter ein Bild gemalt ist, das heißt je näher es dem Eindruck der Natur kommt, desto besser muß es gezeichnet sein: sonst würde dieser Eindruck nicht hervorgerufen werden. Je näher die Hieroglyphe der Natur kommt — und alle bildende Kunst ist Hieroglyphe — desto besser muß sie gezeichnet sein.

Israels liebt die Dämmerung, wenn die Konturen der Gegenstände ineinander verschwimmen; das Enveloppierte zieht er dem Bestimmten vor, das Träumerische der Abendstunde der grellen Sonne, das Geheimnisvolle, das uns mehr ahnen als sehen

läßt, in einer nur ihm allein gehörenden Technik: kaum ein fetter Strich im Bilde, nichts Materielles, alles durchgeistigt, keine Farbe, alles Ton; das Ganze mehr auf die Leinwand hingehaucht als gemalt.

Was ich aber vor allem an ihm liebe, ist sein Temperament. Wenn ich es nicht wüßte, jedes seiner Werke würde es mir sagen, daß er nichts auf der Welt mehr liebt als die Malerei. Nicht mit der behaglichen Liebe des Ehemanns, mit der die Metsu, Mieris oder Dou malen, sondern mit der heißen, ungestümen Leidenschaft des Liebhabers schafft er seine Werke. Trotz seiner Jahre hat er sich die Seele des Jünglings bewahrt. In jedem seiner Bilder ein Ringen, jener Moment im Kampfe mit dem Engel, wo Jakob sagt: „ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!“ Er arbeitet mit höchster Konzentration aller seiner Kraft, während er arbeitet, ganz dabei, alles andere vergessend. „Wie der Handelnde“, nach Nietzsches Ausspruch: „wissenlos. Er vergißt das, was hinter ihm liegt, und kennt nur ein Recht: das Recht dessen, was jetzt werden soll.“ Unzufrieden übermalt er oft in ein paar Stunden das ganze Bild, an dem er monatelang gearbeitet hat, mit größter Rücksichtslosigkeit ganze Stücke, die vollendet waren, opfernd; aber dadurch gibt er dem Bilde jene Frische wieder, die wir an der Skizze bewundern, jene Frische, die durch langes Überarbeiten dem Bilde abhanden kommt und nur durch flüssiges Ineinandermalen erzielt werden kann.

Israels ist aus den kleinsten Verhältnissen emporgewachsen. Mühevoll mußte er sich in Amsterdam, wo er sich nach seinen Wanderjahren festsetzte, mit Porträtmalen seinen Unterhalt verdienen. Auch darin Rembrandt ähnlich, wohnte er im Judenviertel, und oft genug, wenn er an dem Hause vorüberging, in dem sein großer geistiger Vorfahre gewohnt und gearbeitet hatte, wird er sich aus seiner Misere an ihm emporgerichtet haben. Rembrandt wurde sein Erzieher. Wie Rembrandt, so entnimmt Israels die Anregung zu jedem Bilde, zu jeder flüchtigsten Zeichnung, der Natur. Aber wieder wie Rembrandt kopiert er sie nicht, sondern er verarbeitet sie zum Kunstwerk.

Je naturalistischer eine Kunst sein will, desto weniger wird sie in ihren Mitteln naturalistisch sein dürfen. Der Darsteller des Wallenstein, der — wie bei den Meiningern — im echten Koller und Reiterstiefeln aus der Zeit auftritt, macht nicht etwa dadurch einen wahren Eindruck: der Schauspieler muß seine Rolle so spielen, daß wir glauben, er stecke in echtem Koller und Reiterstiefeln. Israels wirkt naturalistischer als unsre Genremaler, nicht obgleich, sondern weil er weniger naturalistisch malt als sie; was wir um so deutlicher sehen können, als er sich oft im Sujet mit ihnen begegnet. Nehmen wir zum Beispiel die „Salomonische Weisheit“ von Knaus — eins der meist bewunderten, und mit Recht bewunderten Bilder der deutschen Genremalerei — und

daneben Israels' „Ein Sohn des alten Volkes". Knaus zeigt uns einen alten Juden, wie er sein Enkelkind in die Geheimnisse des Trödelhandwerks einweiht; köstliche Figuren, jeder kleinste Zug, jede Bewegung der Natur abgelauscht und bis in die feinsten Details wiedergegeben. Bei Israels dagegen nur eine Figur: ein armer Jude, einfach, ohne jede Bewegung vor seinem Trödelladen sitzend. Das ganze Bild liegt in dem Ausdruck des Kopfes, alles andere durch ein paar Farbenflecken kaum angedeutet. Aber in dem Antlitz des Mannes, der die Hände ineinander gefaltet ruhig dasitzt, verspüren wir den tausendjährigen Schmerz, von dem Heine singt.

Die deutschen Genremaler illustrieren mehr ihren Gegenstand; sie suchen mehr das Anekdotische, die charakteristische Zufälligkeit. Israels hingegen unterdrückt alles Detail; er sucht das Typische; statt der verstandesmäßigen Analyse die dichterische Synthese.

Weil Israels' Bilder mehr wahr gedacht, als wahr gemacht sind, wirken sie wahrer. Den Beweis für die Wahrheit seiner Kunst kann der Maler nur dadurch erbringen, daß er uns überzeugt. Bis dahin lachen wir ihn aus. Die sprichwörtliche Dummheit des Publikums, einen großen Künstler bei seinem Auftreten verkannt zu haben, besteht in nichts weiter, als daß es eine Sprache nicht verstanden hat, die es noch nicht gelernt hatte. Oft leider ist der Künstler dem Publikum um Generationen voraus: Millet oder Manet haben ihren Ruhm nicht mehr erlebt. Israels

hatte das Glück, schon bei Lebzeiten verstanden zu werden. Freilich drückte er sich in der allgemein verständlichen Sprache des Herzens aus; er schlug die Töne des Gemüts an, die jedem vertraut sind. Seine Popularität verdankt er — wie jeder Künstler — seinen Sujets; seine Berühmtheit aber — und man kann sehr populär sein, ohne berühmt zu sein und umgekehrt — verdankt er seinem Genius.

Es ist das charakteristische Merkmal des Genies, daß seine Äußerung als notwendig empfunden wird. Israels' Bilder erscheinen uns heut notwendig: es mußte ein Künstler die Schönheiten Hollands, die seit den alten Meistern gleichsam brach lagen, wieder von neuem entdecken.

Mit Recht hat man Holland das Land der Malerei par excellence genannt, und es ist kein Zufall, daß Rembrandt ein Holländer war. Die Nebel, die aus dem Wasser emporsteigen und alles wie mit einem durchsichtigen Schleier umfluten, verleihen dem Lande das spezifisch Malerische; die wässerige Atmosphäre läßt die Härte der Konturen verschwinden und gibt der Luft den weichen, silbrig-grauen Ton; die grellen Lokalfarben werden gedämpft, die Schwere der Schatten wird aufgelöst durch farbige Reflexe: alles erscheint wie in Licht und Luft gebadet. Dazu die Ebene, die das Auge meilenweit ungehindert schweifen läßt, und die mit ihren Abstufungen vom kräftigsten Grün im Vordergrunde bis zu den zartesten Tönen am Horizont für die Malerei wie geschaffen

erscheint. Vielleicht ist Italien an und für sich pittoresker als Holland; aber wir sehen Italien nur noch in mehr oder weniger schlechten — und meistenteils mehr schlechten — italienischen Veduten: Italien ist zu pittoresk. Holland dagegen erscheint auf den ersten Blick langweilig: wir müssen erst seine heimlichen Schönheiten entdecken. In der Intimität liegt seine Schönheit. Und wie das Land so seine Leute: nichts Lautes, keine Pose oder Phrase.

Mit der ganzen Innerlichkeit seiner Nation und seiner Rasse versenkt sich Israels in die Natur, dorthin, wo sich die Äußerungen des Gefühlslebens am naivsten zeigen: in das Leben der Armen und Elenden. Wohl mit Voreingenommenheit für sie, aber nicht etwa in tendenziöser Weise wie der politische Parteigänger. Israels schildert die Mühe und Arbeit wie der Psalmendichter, der das Leben köstlich nennt, wenn es Mühe und Arbeit gewesen. Aus Israels spricht Versöhnung, etwas von der heiteren Ruhe des Philosophen, der alles verzeiht, weil er alles versteht.

Nichts liegt Israels ferner als die Brutalität, und fast sind wir geneigt, in der Epoche von Bismarck und Nietzsche einen gewissen Zusatz von Brutalität für ein notwendiges Ingrediens des Genies zu halten.

Israels ist kein Übermensch, und — was heutzutage seltener — er will keiner sein. — Mensch-sein genügt ihm.

Nichts Harmloseres als die Erlebnisse und Begeben-

heiten, die er in seinem Buch „Spanien“ erzählt. Der Reiz beruht allein in der Persönlichkeit des Verfassers. Auf die Frage, wie er zu seinem schönen, klaren Stil gekommen, antwortete Goethe: „Ganz einfach; ich ließ die Verhältnisse auf mich wirken und suchte den passendsten Ausdruck, sie darzustellen.“ Israels' Werke sind — was die Werke eines jeden Künstlers sein sollten — der Reflex seiner Seele. Schlicht und ungeschminkt malt er — ganz unoffiziell, nicht wie „der berühmte Meister“. Die Einfachheit ist sein Stil; er gebraucht nicht zehn Worte, wo er mit einem auskommen kann; die charakteristische ist ihm die schöne Linie: seine Kunst ist dekorativ, aber keine Dekoration. Was er nicht klar auszudrücken vermag, scheint ihm, wie, ich weiß nicht welcher Franzose sagt, nicht klar gedacht zu sein.

An Möricke schrieb Schwind 1867: „spricht der ganz trocken aus, ein Bild soll gar nichts vorstellen, bloß Malerei — der soll sich wundern, was die in ein paar Jahren für ein Geschmier hervorbringen“.

Heut nach dreißig Jahren hat sich „das Geschmier“, welches Schwind schaudernd vorahnte, die Welt erobert: die Errungenschaften des Impressionismus sind zum Gemeingut der Malerei geworden. Es soll nicht etwa geleugnet werden, daß der Impressionismus über Israels hinausging, aber nimmt ihm das auch nur ein Tüpfelchen von seiner Bedeutung? Wäre er — Israels, wenn Manet ihn hätte beeinflussen können? Liegt nicht in seiner Einseitigkeit dem Impressionismus

gegenüber der Beweis für die Kraft seiner Überzeugung?

Israels malt noch — Bilder; Bilder mit literarischem Inhalt. Ihm ist die Malerei noch Mittel zum Zweck, sie ist ihm das Werkzeug zur Wiedergabe seiner Empfindungen. Er will nicht den Innenraum malen, sondern, wenn ich mich so ausdrücken darf, die Psychologie des Raumes. Er malt den Kessel mit dem singenden Wasser oder dss knisternde Feuer auf dem Herde, um die Heimlichkeit des Stübchens auszudrücken. Manet malt, was ihn malerisch reizt. Ihm ist die Malerei Endzweck.

Nur in den technischen Ausdrucksmitteln kann man von einem Fortschritt in der Kunst reden; die Kunst als solche schreitet nicht fort. So oft sich eine Persönlichkeit in ihr offenbart hat, ist sie am Ziele angelangt. So kann man von Raffael oder Rembrandt sagen, daß sie vollendet waren, und insofern können wir es nicht besser machen wollen. Aber wir können etwas anderes wollen, denn die Kunst ist unendlich wie die Welt; sie ist die Welt. Es führen viele Wege nach Rom, aber jeder Künstler muß seinen eigenen gehen.

„In meines Vaters Hause sind viel Wohnungen" wie in der Religion, so in der Kunst. Und wie jeder wahrhaft Fromme, welchen Bekenntnisses er auch auf Erden gewesen, in den Himmel, so wird jede wahrhaft künstlerische Persönlichkeit, in welcher Richtung sie sich auch dokumentiert haben möge, zur Unsterblichkeit eingehen.

ZWEI HOLZSCHNITTE VON MANET

. . . einen erläuternden Text zu den wunderschönen Reproduktionen nach Manet? Cui bono? Wer Manet versteht — und ihn daher liebt — braucht keine Erläuterungen, und wer ihn nicht versteht, noch viel weniger.

Auch Holzstöcke scheinen ihr Schicksal zu haben. Während der Holzschnitt der Olympia erst wieder durch Duret ans Tageslicht gezogen wurde, ist das Porträt der Dame, die den Kopf auf die Hand stützt, verschwunden gewesen: ebenso wie die Olympia hatte Manet das Porträt für ein Journal gezeichnet, das vor der Veröffentlichung der Zeichnung einging. Der Holzstock ist verloren gegangen und nur ein Probedruck hatte sich erhalten und nach ihm hat derselbe Xylograph, der seinerzeit Manets Zeichnung geschnitten, einen zweiten Holzstock hergestellt. Beide Holzschnitte sind im Original wiedergegeben: wir haben also Manets Handschrift vor uns. —

Wenn ich früher einmal Zeichnen als die Kunst wegzulassen definiert habe, so könnte ich keine besseren

Beispiele für diese Definition auswählen, als die vorliegenden beiden Holzschnitte.

Alle Kunst ist Form und alle Form: Vereinfachung.

Wie die tausend Formen und Flächen des Gegenstandes, den der Künstler darstellen will, sich in seinem Kopfe zu wenigen, charakterischen vereinfachen, während seine Hand sie niederschreibt: das bildet den Zeugungsprozeß eines jeden Kunstwerkes. Weder der Kopf allein, noch die Hand ohne Kopf können ein Kunstwerk hervorbringen; beides ist, wie die Seele mit dem Körper, verbunden. Der Kopf ist der Vater, die Hand die Mutter und nur die aus dieser Ehe hervorgegangenen Kinder sind legitim, das heißt echte Kunstwerke.

Aber in den bildenden Künsten sind Inhalt und Form nicht nur, wie in den andern Künsten, untrennbar, sie sind auch in der philosophischen Bedeutung des Wortes identisch: ihr Inhalt ist die Form.

Natürlich können Malerei, Plastik oder Architektur — die man sogar gefrorene Musik genannt hat — poetische oder musikalische Gefühle in uns hervorrufen, aber sie dürfen sie nur durch die einer jeden der bildenden Künste eignen Ausdrucksmittel hervorrufen wollen. Sonst macht der Maler oder Bildhauer bei der Poesie oder Musik Anleihen, die er mit den rechtmäßigen Mitteln seiner Kunst nicht bezahlen kann.

Manet ist „Nur-Maler". Er malt ebensowenig Poesie wie Musik, worüber die sogenannten Gebildeten aller Nationen quittierten, indem sie ihn gleichermaßen

verabscheuten, und wohl immer noch verabscheuen, wenn sie sich jetzt auch schämen, es einzugestehn.

Manet so recht verstehn kann wohl nur der Maler, und auch nur der, welcher in der Wiedergabe der Natur das A und O der Malerei sieht; was freilich der moderne Maljüngling, und noch mehr der moderne Kunstskribifax für einen überwundenen Standpunkt hält. Wie jener Maler, den einer fragte, warum er aus einem Naturalisten ein Symbolist geworden, antwortete: „nach der Natur malen ist zu leicht". Ja! nach der Natur malen kann heutzutage fast jeder Malklassenschüler, beinahe so gut wie Manet, jedenfalls viel zu viel à la Manet.

Und sind doch keine Manets worden!

Bei der Wahl seiner Themata — er malt einen Schinken oder ein Blumenbukett, Pfirsiche oder eine Melone, Fische oder eine Brioche, Porträts, männliche und weibliche, oder einen Akt wie die Olympia — ist es klar, daß das Außergewöhnliche nicht in seinen Sujets liegt. Manets Kunst beruht also, wie die eines jeden echten Malers, in seiner neuen Auffassung. Der eigentliche Maler sucht nichts Neues zu malen, sondern das Alte neu zu malen. Überhaupt ist es ganz gleichgültig, ob der Künstler ein schon tausendmal dargestelltes Thema behandelt oder ein funkelnagelneues — was übrigens schwer zu finden sein dürfte —, da es in der Kunst nur darauf ankommt, daß das Thema in persönlicher und daher neuer Weise dargestellt wird. Wenn einer einen Rosenstrauß oder einen

Schinken so persönlich wie Manet zur Darstellung bringen kann, so ist er, wie es in der Kunstgeschichte heißt, ein bahnbrechendes Genie: denn indem er neue Reize an dem Schinken entdeckt und dargestellt hat, hat er das Bereich der Malerei erweitert.

Der Maler sucht überhaupt nicht, sondern er findet. Er empfängt, wie Schiller von Goethe sagt, sein Gesetz vom Objekt. Tausend Maler haben einen liegenden Akt oder ein Damenporträt gemalt: daß Manet den Akt oder das Porträt in dieser Einfachheit sah und für diese Vereinfachung die adäquate Form fand, darin liegt sein Genie.

Nicht in seiner Malfaust, sondern in seiner malerischen Phantasie liegt seine Größe. Er sieht malerisch: er weiß aus dem Frauenkörper das Typische herauszuholen, ohne die momentanen und zufälligen Reize, die die Natur bietet, einzubüßen. Er malt nicht nur, wie der „akademische Maler", was er gelernt hat, was er kann, sondern wie der wahre geborene Maler, was er sieht. Aber er ist auch ein Poet dazu, denn die Idee „verdichtet" sich unter seinem Pinsel zur plastischen Form. Daher das Verblüffende des Eindrucks eines jeden Striches Manetscher Kunst: die Form, die er uns zeigt, hat nur er gesehen.

Es ist daher der größte Unsinn, Manets Bedeutung in seiner Technik zu sehen, wie wir's täglich zu lesen bekommen, — und welcher Unsinn würde nicht gedruckt! — als wäre er ein virtuoser Maler gewesen, nur ein äußerlicher Kopist der Natur. Man ver-

gleiche nur einen nach der Natur photographierten Akt mit der Olympia, um — was aus dem Bilde natürlich noch viel deutlicher als aus dem Holzschnitte hervorgeht — zu erkennen, daß nie ein Maler einen Frauenkörper weniger von der Natur „abgeschrieben" hat: weder Tizian noch Rembrandt noch Velazquez hat einen Akt persönlicher aufgefaßt.

Aber ebenso wenig wie die Natur hat Manet die Alten kopiert. Die liegende Venus des Velazquez in der Sammlung Morrit hat viel mehr Verwandtschaft mit Tizian, als die Olympia mit Velazquez.

Manet hat mehr als je ein Maler vor ihm oder nach ihm die konventionelle „schöne Form" vermieden: die ganze Pose, die Linie, der Rhythmus in der Bewegung — um von der Malerei ganz zu schweigen — sind in der Olympia ebenso wie in dem Damenporträt so momentan, so ungezwungen, als hätte er das Modell in einem unbelauschten Augenblicke gesehn und gemalt. Daher das Überraschende, das Frappierende, das wir beim ersten Anblick jeder Arbeit von Manets Hand, sei es Ölbild, Pastell, Aquarell, sei's Radierung, Lithographie oder Zeichnung, die Empfindung haben, als hätten wir ähnliches nie zuvor gesehn.

Und dieses Wunder sollte die Hand vollbringen können? Nein, nur der Geist vermag Geist zu erzeugen, nicht aber die Hand oder gar der Körperteil, der uns von der Natur zum Sitzen gegeben ist.

Manets Technik, weit davon entfernt, Virtuosität

zu sein, ist — wie es bei jedem echten Künstler sein muß — der Ausfluß und der Ausdruck des innerlich Geschauten. Nach der Vorschrift, die der alte Hippokrates dem Arzte gibt, läßt uns Manet aus dem Sichtbaren das Unsichtbare erkennen. Wie der wahre Maler geht er stets von der Erscheinung aus, nicht aber — wie das leider nicht nur bei deutschen Künstlern geschieht — umgekehrt, sucht er für den Gedanken die plastische Form. Er will nicht große, philosophische Gedanken in Malerei umsetzen, sondern er sucht das Einfachste, was freilich das Schwerste, — die Natürlichkeit und — mit einer leichten Umschreibung der Worte Mercks an Goethe — möcht ich sagen: er sucht nicht das sogenannt „Malerische", sondern er faßt das Leben malerisch auf: die höchste Aufgabe des malenden Künstlers.

Es versteht sich von selbst, daß der Maler desto mehr die Ausdrucksmittel seiner Kunst beherrschen muß, je mehr er sich auf die Malerei beschränkt, d. h. je mehr er auf literarischen Inhalt verzichtet und wir müssen schon bis auf Velazquez und F. Hals zurückgehen, um einen „Malermeister" wie Manet zu finden.

Aber selbst Justi, der berühmte Verfasser des Velazquez, nennt noch Manet in seinem Phamphlet gegen die moderne Kunst (das, obgleich, oder richtiger, weil es nur als Manuskript gedruckt ist, in aller Händen ist) einen geistreichen Skizzisten. Was freilich nicht geschimpft ist, wenn damit gesagt sein soll,

daß Manets Bilder die Frische der Skizze, die leider im Bilde fast immer verloren geht, bewahren.

In der Skizze feiert der Künstler die Brautnacht mit seinem Werke; mit der ersten Leidenschaft und mit der Konzentration aller seiner Kräfte ergießt er in die Skizze, was ihm im Geiste vorgeschwebt hat, und er erzeugt im Rausche der Begeisterung, was keine Mühe und Arbeit ersetzen können. Im längeren Zusammenleben mit seinem Werke erkaltet die Liebe und der Künstler sieht zu seinem Schrecken, daß das Bild nicht hält, was die Skizze versprochen hat.

Aber Justi verbindet mit dem Worte „Skizze" einen Vorwurf: er meint: daß Manet — und die moderne Kunst überhaupt — keine vollendeten Werke geschaffen hat. Freilich hat Manet seine Bilder nicht vollendet wie Metsu, Mieris oder Meissonier. Aber hat er deshalb weniger vollendet? Ist etwa die berühmte Kürassier-Attacke von Meissonier durchgeführter? Allerdings sieht man jedes Hufeisen der Pferde, jedes Glanzlicht auf der Nase der Reiter, jeden Strohhalm des Kornfeldes. Nur leider fehlt die Hauptsache: das Stürmen und Dahersausen der Kürassiere, es fehlt das „hurre, hurre, hopp, hopp, hopp, ging's fort im sausenden Galopp". Wie Manet ebenso treffend wie boshaft vor dem Bilde sagte: alles ist wie aus Erz, bis auf die — Kürasse. In einem Bildchen, nicht größer als ein viertel Quadratmeter hat Manet ein Wettrennen gemalt. Drei oder vier Jokeys, ganz von vorn gesehen, die auf den Beschauer losjagen. Man fühlt

das Vorbeisausen der Pferde, wie die Jokeys sie zur höchsten Schnelligkeit im Laufe anspornen und obgleich man kaum die Beine der Pferde oder die Köpfe der Reiter sieht, ist Manets Bild im Eindruck viel vollendeter als das Meissoniers, wo jeder Pferdehuf, ja fast jeder Nagel im Hufe zu sehen ist.

Freilich malt Manet nicht wie Velazquez, und das ist ein Glück, denn sonst hätten wir ein Genie weniger und nur einen lumpigen Nachahmer mehr. Manet hat uns etwas Eignes zu sagen: daher hat er seine eigne Sprache, die zu verstehen wir erst lernen müssen, denn nur das Gemeine wird allgemein und sogleich verstanden. Er malt keine Kunststücke, sondern Kunstwerke; keine Spur von Kalligraphie.

Ausführung heißt nicht Ausführlichkeit. Kunst gibt nicht breite Bettelsuppe, sondern Extrakt. Manet macht keinen Strich zu viel, aber auch keinen zu wenig, ein jeder ist notwendig. Man betrachte die beiden Holzschnitte: jeder Strich „zieht"; er modelliert mit dem Kontur, mit der Linie weiß er das Schwellende des Körpers wiederzugeben, mit zwei dunklen Punkten das Funkelnde der Augen. Der Körper leuchtet. Und die Verteilung von Schwarz und Weiß: der ganze Raum ist angefüllt von „Licht und Luft und bewegendem Leben" — daher die Größe des Eindruckes auch bei dem kleinsten Format.

Darin beruht die Poesie der wahren Malerei: mit den ihr eignen Ausdrucksmitteln, d. h. mit der Zeichnung und Farbe das Gefühl von Licht und Luft

uns vorzuzaubern; sonst ist sie vielleicht Poesie oder Musik, keinesfalls aber Malerei.

Wie jeder wahre Maler, ist Manet vom höchsten sinnlichen Reize. Die Mathematik in seiner Kunst ist völlig versteckt. Aber hinter der scheinbaren Zufälligkeit verbirgt sich die vollkommenste Kunst der Komposition und die Kultur der Holländer, Spanier und — last not least — der Japaner.

Was er macht, ist eine Freude, anzuschauen; jedem Material weiß er seinen geheimsten Zauber zu entlocken: welche Sattheit der Farbe, welche Fülle des Tons selbst in diesen kleinen Schwarz-Weiß-Blättchen; diese Kraft und dabei die Zartheit! Die wunderbaren Aktzeichnungen Rembrandts im Amsterdamer Kupferstichkabinett fallen mir ein: nur Rembrandt wußte mit so wenigem so viel zu geben!

Und das sollte keine Kunst sein? Weil die Alten es anders gemacht haben?

Wer das behauptet, beweist nur, daß er von alter Kunst ebenso wenig versteht wie von moderner.

Denn es gibt nur eine Kunst: die lebt, ob sie alt ist oder modern. Was jung geblieben an der alten Kunst, wird an der modernen Kunst jung bleiben. Das übrige veraltet.

Wer aber an der alten Kunst anderes schätzt als das Leben, läuft Gefahr, nicht das Werk der alten Meister zu schätzen, sondern in den meisten Fällen nur das Werk des Restaurators.

WILHELM BODE

BODES neuestes Buch „Rembrandt und seine Zeitgenossen", das vor einigen Wochen erschienen ist — oder sollte inzwischen noch ein neueres erschienen sein, was bei seiner schier unglaublichen Produktivität nicht unmöglich wäre? — ist ein ganz persönliches Buch: nur Bode konnte es schreiben. Es liegt die Leidenschaft für die Kunst, die den jungen Assessor die Juristerei an den Nagel hängen ließ und die fast vierzigjährige Erfahrung des jetzigen Generaldirektors der Museen darin.

Bode ist vor allem leidenschaftlicher Sammler. Er kennt alle alten Bilder in den Museen Europas und Amerikas und womöglich besser noch kennt er die alte Kunst, die noch im Handel ist. Er weiß, wo jedes Bild sich befindet, wo es früher war und — wer es kaufen wird. Er beherrscht den Bildermarkt und er disponiert nicht nur über die Mittel, die der preußische Staat für den Ankauf alter Kunst aussetzt, sondern er gebietet auch über das Heer von Amateuren, das auf ihn schwört; und mit Recht auf ihn schwört, denn kein Mensch auf der Welt hat wie

Bode eine auch nur annähernd große „Warenkenntnis", wie der verstorbene Lippmann vom Kupferstichkabinet zu sagen pflegte.

Es ist klar, daß ein Buch Bodes über holländische Kunst, die seine Jugendliebe war und seine Vorliebe geblieben ist, in der Sach- und Fachkenntnis seinen Hauptreiz hat: es ist nicht geschrieben, sondern erlebt. Mit der Passion, womit der Jäger ein Stück Wild aufspürt, jagt er dem Bilde nach und verfolgt dessen Schicksal vom Tage, wo es aus der Werkstatt des Meisters hervorgegangen, bis zur heutigen Stunde. Er kennt aber nicht nur das Bild, sondern auch die Quellen, woraus der Meister geschöpft hat und über manch einen, wie zum Beispiel über Hercules Segers, hat Bode uns ein ganz neues Licht aufgesteckt. Andere Kunsthistoriker mögen gleichgroße Kenntnis des urkundlichen Materials besitzen: was aber Bode vor seinen Kollegen auszeichnet, ist, daß das tote Material unter seinen Händen lebendig wird.

Die gelehrte Kleinarbeit, die nicht sowohl den Kopf als einen andern Körperteil erfordert, überläßt er andern: seiner impulsiven und eruptiven Natur fehlt die Geduld. Daher auch die gelegentlichen Schnitzer, die ihm seine „guten Freunde", die berufsmäßigen Kritiker, mit um so größerem Behagen aufmutzen, je weniger sie an die Größe des Mannes und an den Wert dessen, was er tut und schreibt, heranreichen.

Bode weiß, daß, wie Kant sagt, die Lust am Schönen einem durch keine Beweisgründe aufgeschwatzt

werden kann. Er treibt praktische Kunstgeschichte: die Kunstkenntnis soll Kunstliebe erwecken. Das Museum soll nicht eine Oase in der Wüste sein, sondern es soll das ganze Land befruchten. Daher regt er die Amateure zum Sammeln von Kunst an, daher gründete er den Kaiser Friedrich-Museums-Verein.

Aber was Bode erst zum unvergleichlichen Museumsdirektor macht, ruht in seinem unfehlbaren Instinkt, der ihn nie verläßt und der das Wunder bewirkt, daß Bode — wie mancher Künstler, der durch seine Werke seine falschen Theorien Lügen straft — auch da zu richtigen Resultaten gelangt, wo seine ästhetische Beweisführung irrig sein sollte. Und, was heutzutage besonders hervorgehoben zu werden verdient: Bode verschont den Leser mit der gerade bei Kunstschriftstellern so verbreiteten „Wonnebrunst" und um seine eignen Worte zu gebrauchen, mit „den ästhetischen Gespinsten, die einer richtigen Würdigung des Künstlers nur hinderlich sein müssen". Bode geht stets von der Betrachtung des Kunstwerkes aus; daher bleibt er objektiv, soweit ein temperamentvoller Schriftsteller überhaupt objektiv sein kann. Wie der Künstler — nach Schillers schönem Wort — sein Gesetz vom Objekt, das heißt von der Natur empfängt, so soll der Kunstschriftsteller sein Gesetz vom Kunstwerk erhalten. Er muß beim Schreiben das Kunstwerk vor Augen haben und nicht nur das eine Werk, über das er gerade schreibt, sondern — da alle Kritik auf Vergleich beruht — das ganze

Kunstgebäude, worin das einzelne Werk nur einen der Steine, Pfeiler oder Türme des ganzen Baues bildet. Natürlich muß die beinahe unermeßliche Kenntnis des Materials, über das der Sammler gebietet, dem Schriftsteller ungemein zugute kommen, daher Bode, neben der Einordnung des Meisters in die Epoche, die Gruppierung und Klassifizierung der Werke des einzelnen Malers besonders gelingt. Durch ihn haben wir erst die sogenannten grünen Bilder des jungen Rembrandt kennen gelernt; wie Hercules Segers auf Rembrandt, wie Ruysdael auf Hobbema befruchtend eingewirkt hat, erfahren wir erst durch ihn.

Aber ebenso natürlich, daß das Kunstästhetische neben dem Kunsthistorischen in Bodes Buch zurücktritt. Ästhetisch folgt Bode zumeist Koloff und Fromentin und er beweist auch darin wieder den sicheren Blick, denn, was auch über Rembrandt und die holländische Malerei geschrieben ist: Tieferes über sie als von diesen Beiden ist von niemand geschrieben worden.

Bode verehrt in Rembrandt den Gipfel holländischer Kunst; und Ausnahmen wie Böcklin, der Rembrandt gering schätzte, bestätigen wohl nur die Richtigkeit des jetzt allgemeinen Urteils. Wenn er aber an Rembrandt das germanische Element besonders hervorhebt, so geschieht es wohl nach dem Grundsatze: post hoc, ergo propter hoc. Goethe hat ganz recht, wenn er sagt, daß das Genie der Welt gehöre. Weil Rem-

brandt ein Holländer war, der in Amsterdam lebte, hat er sich so entwickelt, wie wir ihn aus seinem Werke kennen, aber die Rasse hat wohl nichts oder nur wenig damit zu tun. Überhaupt bleibt es immer mißlich, mit Worten, worunter jeder etwas anderes versteht, in der schon so vagen Terminologie der Ästhetik zu operieren. Könnte man nicht in dem Franzosen Millet zum Beispiel viel eher das germanische Element sehn, als in dem berolinisierten Breslauer Menzel, den man ohne Schwierigkeit für einen Landsmann Voltaires ansprechen dürfte. Noch mißlicher aber, in Rembrandts Kunst das Christentum hervorzuheben. Noch Koloff nahm Rembrandt gegen den „Vorwurf" in Schutz, ein Jude gewesen zu sein. Nicht nur lebte Rembrandt im Judenviertel, nicht nur entnahm er ausschließlich seine Modelle dem Ghetto, seine architektonischen Hintergründe der Synagoge, nicht nur wählte er seine Sujets mit größerer Vorliebe aus dem alten als dem neuen Testamente. Die Kunst hat mit dem Dogma nichts zu tun, denn die Kunst ist nicht Dogma, sondern Religion. Rembrandts Kunst ist der Ausdruck höchster Menschlichkeit.

Ich pflichte Bredius bei, wenn er in einer Kritik des Bodeschen Buches meint, daß der Autor dem Frans Hals nicht ganz gerecht geworden wäre: sowohl räumlich — er widmet ihm nur drei Seiten — wie auch (was ausschlaggebender ist) sachlich. „In der Komposition hat Frans Hals eine volle künstle-

rische Abrundung nicht einmal angestrebt und seine Malweise, so genial sie ist, hat häufig die erdige Schwere und Körperlichkeit, die der Farbe als Stoff anhaften, nicht ganz überwunden. Er hat es nicht immer verstanden, der Farbe selbst ihre vollen Reize zu entlocken, da er den Ton zu stark vorherrschen läßt; eine Eigenschaft, die er mit der modernen Malerei gemein hat und die ihn vielleicht unsern Künstlern so nahe gebracht hat." Vor dem schweren Vorwurfe, künstlerische Vollendung nicht einmal angestrebt zu haben, schützt glücklicherweise Frans Hals die Galerie in Haarlem. In einer Vollständigkeit, wie sie kein anderes Museum aufzuweisen hat — die Galerie des Prado kenne ich nicht —, können wir dort seine Entwicklung verfolgen, von Jahrzehnt zu Jahrzehnt, bis zu seinen zwei letzten Stücken — die Vorsteher und die Vorsteherinnen von Armenhäusern —, denen nur die Staalmeesters ebenbürtig an die Seite gesetzt werden können.

Hiermit wäre eigentlich auch schon der Ausfall gegen die modernen Künstler pariert, wenn nicht Bode auch an anderen — passenden und unpassenden — Stellen seines Buches versuchte, ihnen eins auszuwischen; was um so verwunderlicher ist, als der jetzige Generaldirektor vor nun bald einem Menschenalter mit Bayersdorfer der Erste war, der sich der modernen Richtung in der deutschen Kunst auf das energischste angenommen hat.

Die täglichen Schimpfereien gegen die moderne

Kunst lassen mich kalt: „der Hunde Gebell beweist nur, daß wir reiten“. Ein anderes, wenn ein kunstverständiger und vor allem ein kunstliebender Mann wie Bode sich gegen sie erklärt. Möglich, daß ihm (wie mir selbst) manches an der modernen Kunst nicht gefällt. Aber dürfen wir einen Baum nach seinen Auswüchsen beurteilen? Als Rembrandt die Nachtwache gemalt hatte, wandten sich seine Landsleute, die bis dahin das größte Genie in ihm verehrt hatten, von ihm ab: bis zur Nachtwache war er in der Tradition der holländischen Schule geblieben. Mir will scheinen, als ob in Beurteilung der modernen Kunst Bode in den Fehler der Zeitgenossen Rembrandts verfällt: er sieht — wahrscheinlich durch die allzugroße Beschäftigung mit der alten Kunst — alle Kunst zu sehr als ein Gewordenes an. Und ist nicht alle Kunst vielmehr ein Werdendes?

Nicht etwa, daß ich mir einbilde, daß Rembrandts oder Frans Hals' unter uns leben (wäre überhaupt Raum für sie in unsrem „photographischen“ Zeitalter?); aber was hat denn Bode vor dreißig Jahren an der eben aufstrebenden modernen Richtung interessiert? Genau dasselbe, was ihn an der alten Kunst interessiert hatte. Mit andern Worten: Bode fühlte, daß die moderne Richtung im Zusammenhange mit der alten Kunst steht und deshalb trat er für sie ein.

Was heißt überhaupt alte Kunst oder neue Kunst? Es gibt nur eine Kunst: was an der alten Kunst das Moderne, was ewig modern, das heißt bleibend sein

wird. Ich pfeife auf Rembrandts Clair-obscur oder auf Frans Hals' Virtuosität. Das Unsterbliche ist die Seele. Hinter dem Clair-obscur und der Virtuosität der Pinselführung müssen wir das Leben fühlen, das Blut, das unter der Haut pulsiert, den Geist, den der Meister seinen Figuren einzuhauchen verstanden hat.

Das weiß niemand besser als Bode. Hätte er sonst seine Galerie — und die Berliner kann man füglich Bodes Galerie nennen —, so wie er es getan, vervollständigen können? Hätte er vor allem Sammlungen ganzer Zweige der Kunst, die bis dahin vernachlässigt waren, neu schaffen können? Ich erinnere nur an die Abteilung für italienische Klein-Plastik, die, obgleich sich in ihr das Genie der italienischen Bildhauer vielleicht noch deutlicher zeigt als in ihren großen Werken, erst durch Bode galeriereif geworden ist.

In Bode ergänzt der Schriftsteller den Museumsdirektor, und umgekehrt bildet die Tätigkeit an seinem Museum den eigentlichen Inhalt seiner Bücher. Daher ist Wickhoffs Wunsch, daß Bode uns seine Memoiren schreiben möge, eigentlich schon erfüllt: seine kunsthistorischen Schriften sind seine Memoiren. Auch lesen sie sich so in ihrem frischen, ungezwungenen, manchmal sogar burschikosen Ton, der an den ehemaligen Corpsstudenten erinnert. Nicht ohne Behagen spricht er von den „Pistaveernen" und den „Bordeelkens" Adrian Brouwers, und es ist vielleicht kein Zufall, daß er diesem Meister die längste

und eingehendste Studie des ganzen Bandes widmet. Denn Bode hat Humor. Nicht etwa, daß er versucht, durch Wiederholung der Anekdoten und Klatschgeschichten, die seit mehr als zweihundert Jahren in allen Kunstgeschichten erzählt werden, sein Buch zu würzen, daß Frans Hals immer besoffen war — bei der Arbeit war er jedenfalls immer nüchtern — oder daß Rembrandt sittlich verkommen war. Als ob uns bei einem Künstler nicht allein seine künstlerische Moral interessierte, und nach der Richtung hin war Rembrandt wohl der moralischste Künstler, der je gelebt hat. Nein! ich verstehe hier unter Humor jene Geistesanlage, die sich beeilt, wie Figaro sagt, über Dinge zu lachen, um nicht gezwungen zu sein, über sie zu weinen. Ohne diesen Humor hätte Bode weder die Widerwärtigkeiten, die auch die erfolgreichste öffentliche Tätigkeit mit sich bringt, noch die Krankheit, die ihn fast jahrelang ans Bett fesselte, am wenigsten aber die massenhaften Ehren, die sich jetzt auf ihn häufen, ungestraft ertragen können. Dieser Humor durchweht alles, was er tut und treibt und — schreibt; ja er versöhnt uns sogar mit gewissen Rücksichtslosigkeiten, womit er seine Ziele verfolgt.

Überhaupt liegt Sentimentalität seinem Wesen fern: sein Gefühl regt sich höchstens bei dem traurigen Gedanken, daß irgend ein schönes Stück, wie etwa neuerdings die Venus von Velazquez oder der famose Frans Hals, den die Pinakothek in München kürzlich erwarb, seiner Sammlung entgangen ist. Er übt an

allen und allem seinen Witz, aber vor der Kunst macht er Halt: vor ihr hat er einen heiligen Respekt. Die langjährige Beschäftigung mit der Kunst hat die Freude an ihr in Bode nicht vermindert und — was das seltenste an dem seltenen Manne ist: der Kunstgelehrte hat den Kunstfreund in ihm nicht ertötet. Daß er es versteht, seine Liebe für die Kunst auch auf den Leser zu übertragen, bildet den Hauptreiz und das Hauptverdienst seiner Bücher.

MEINE ERINNERUNGEN AN DIE FAMILIE BERNSTEIN

IM Jahre 1885 oder 1886 wurde ich mit Bernsteins bekannt, und zwar durch Woldemar v. Seidlitz oder Professor Treu — ich entsinne mich nicht mehr durch welchen von diesen beiden — jedenfalls hatten mir beide von ihrem reichen Besitz an französischer Kunst vorgeschwärmt. Sie wohnten meiner damaligen Wohnung gerade gegenüber in den Zelten 23 in der zweiten Etage des Hauses, welches von seinem Erbauer für den Präsidenten des Reichstages als interimistische Wohnung während des Baues des neuen Reichstagsgebäudes in kluger Voraussicht bestimmt war. In allzukluger Voraussicht, denn der Präsident bezog das Haus nie, aber der Unternehmer ging an seiner Spekulation bankerott. Auch war die Bestimmung, die sich so wenig erfüllen sollte, nur kenntlich an einem großen Saale, an dessen Plafond die Wappen sämtlicher deutscher Bundesfürsten angebracht waren: sonst war das Haus der übliche Maurermeister-Renaissance-Prachtbau der 80er Jahre mit der obligaten überladenen Stuckverzierung, deren Ornamente sich loszulösen und den harmlosen Passanten zu erschlagen

drohten. Hatte man aber die zwei übermäßig hohen Treppen glücklich erklommen, so wurde man beim Eintritt in die Bernstein'sche Behausung um so angenehmer überrascht: man fühlte sich nicht nur in ein anderes Haus, sondern in eine andere Stadt versetzt: nach Paris.

Heutzutage ist der Unterschied zwischen einer Pariser und Berliner Wohnungseinrichtung nicht mehr so groß wie damals, denn inzwischen ist Berlin aus der vornehmen mittelgroßen Residenzstadt zur riesengroßen Weltstadt emporgewachsen. Vor einem Menschenalter waren wir aber noch beim Makartbukett, dem Cuivre poli und dem Zinkguß nach der Kißschen Amazone. Gott sei's gedankt! vom Makartbukett sind wir nun zum Blumenstrauß gekommen und nachdem wir sämtliche Stile vom romanischen bis zum Empire kennen lernten, wieder dahin gelangt, wo wir vor dem Kriege stehen geblieben waren: bei der bürgerlichen Einfachheit der vorschinkelschen Epoche. In Frankreich dagegen herrscht trotz aller Kriege und Revolutionen nach wie vor der Stil Louis XVI., aber er ist dort immer lebendig geblieben, weil er sich den jeweiligen Lebensbedürfnissen anzupassen verstanden hat. Daher ist die Pariser Einrichtung viel wohnlicher als die unserige oder wenigstens als die unserige war, die entweder nach dem Atelier oder dem Antiquitätenladen roch.

Bernsteins waren ganz nach Pariser Geschmack eingerichtet, ich glaube sogar, daß das ganze Mobiliar

aus Paris stammte mit den Aubussons, den wundervollen Gobelins, den herrlichen holzgeschnitzten und vergoldeten Fauteuils, die mit den schönsten Tapisserien aus der Zeit bezogen waren.

Mich interessierten am meisten die Bilder der Impressionisten, die Bernsteins durch ihren Vetter Charles Ephrussi (den späteren Direktor der Gazette des Beaux-Arts und Freunde der Manet, Degas und Cl. Monet) erworben hatten. Nie vorher war wohl ein impressionistisches Bild nach Berlin gekommen und das Entsetzen, welches die Bernsteinsche Sammlung hier hervorrief, ist verständlicher, wenn man bedenkt, daß die Impressionisten in Paris selbst damals noch längst nicht anerkannt waren. Ich habe schon vor Jahren in meinem Büchelchen über Degas die hübsche Geschichte erzählt, wie Menzel, nachdem er die Bilder lange und eingehend betrachtet hatte — öfter stieg er auf einen Stuhl, um sie durch das Lorgnon über der Brille näher sehen zu können — Frau Bernstein fragte: „Haben sie wirklich Geld für den Dreck gegeben?“ Aber ich habe damals, da Bernsteins noch lebten, dies Geschichtchen ohne Namensnennung erzählt, und auch ohne den Schluß, der für den ehrlichen Charakter Menzels zu bezeichnend ist, als daß ich ihn verschweigen sollte. Als nämlich Menzel bemerkte, wie peinlich sein abfälliges Urteil Bernsteins berührt hatte, entschuldigte er sich bei der Dame des Hauses mit den Worten: „Es tut mir sehr leid, mich so unhöflich über Ihre Sammlung geäußert zu haben, aber

es ist meine aufrichtige Überzeugung. Ihre Bilder sind scheußlich."

Wie sich der Geschmack ändert: in der Sammlung befanden sich die schönsten Stilleben Manets, darunter der weiße Flieder, den Frau Bernstein der Nationalgalerie vermacht hat, die Klatschrosen, ein sehr schöner Degas, vor allem aber wundervolle Cl. Monets, darunter das berühmte Champ de coquelicots, das Frau Bernstein mir hinterlassen hat, weil ich das Bild stets besonders bewundert habe.

Wie die Bilder und die ganze sonstige Einrichtung, so muteten Bernsteins selbst französisch an, was nicht verwunderlich war, da sie früher in Paris gewohnt hatten, wo sie ihre vertrautesten, verwandtschaftlichen Beziehungen hatten. Man glaubte sich in einem Pariser Salon, welcher Eindruck vielleicht noch dadurch erhöht wurde, daß man stets ausländische Gäste bei ihnen traf. Weil Bernsteins kinderlos geblieben, waren sie dadurch wahrscheinlich noch gastfreier geworden und empfingen den Besucher mit jener ausgesuchten Höflichkeit, die darin besteht, daß wir uns mit Hintansetzung unseres eigenen Ideenkreises nur für die Ideen des Anderen zu interessieren scheinen.

Freilich war Carl Bernstein seines Zeichens Jurist, aber das verhinderte ihn nicht (trotz äußerster Kurzsichtigkeit), für ein englisches Schabkunstblatt aus dem 18. Jahrhundert ebenso zu schwärmen wie für die Dentelles eines französischen Bucheinbandes aus der-

selben Zeit. Die beiden Achenbachs miteinander zu verwechseln — wie es gerade damals dem Herrn von Goßler passiert sein sollte — wäre Carl Bernstein nicht passiert, obgleich er nicht Kultusminister war. Auch hielt er einen schlechtsitzenden Rock nicht für das Kriterium des großen Gelehrten und er verschmähte die Freuden eines guten Diners ebensowenig wie das Vergnügen an einer geistreichen Unterhaltung. Kurz: er war kein Berufsmensch, der nichts kennt als sein Metier. Carl Bernstein interessierte sich für alles und war schon dadurch ein Gesellschaftsmensch. Denn nichts stört die Geselligkeit mehr als Berufssimpelei und ich kenne nichts langweiligeres, als ein Diner von lauter Medizinern oder Malern oder Offizieren: mit dem letzten Bissen, bei Kaffee und Zigarren hört man schon von Fakultätsangelegenheiten oder dem jüngsten Skandal beim so und so vielten Regiment oder irgend einem Atelierklatsch sprechen.

Bei Bernsteins traf sich alles: neben Mommsen und Curtius — die sich allerdings sehr wenig gegenseitig liebten und sich auch nur sehr einseitig schätzten, daß heißt Curtius schätzte Mommsen, ohne daß letzterer für Curtius als Gelehrten etwas übrig zu haben schien — Frau Artôt de Padilla oder ein anderer Bühnenstern, Georg Brandes und Max Klinger, vom Museum Bode und Lippmann, in späteren Jahren Tschudi, aus Dresden Treu und Seidlitz, von Schriftstellern Karl Emil Franzos und tutti quanti, die gerade ein Stück aufgeführt oder einen Roman veröffentlicht hatten, Politiker und

Diplomaten aus allen Lagern, dazu die sich in Berlin gerade aufhaltenden Russen.

Alle diese heterogenen Elemente wurden zusammengehalten durch den seltenen Takt des Wirtes und der Wirtin, zu denen sich Carl Bernsteins Schwester Therese gesellte. Letztere, die vor sechs Jahren unvermählt starb, erfüllte die Funktionen einer Zeremoniemeisterin im Bernsteinschen Hause: sie entschied alle Fragen der Etikette, rügte auch wohl einen Verstoß, der etwa von einem der Gäste in bezug auf Toilette begangen worden war. Ohne ein gewisses Zeremoniell kann ja keine Geselligkeit bestehen, selbst die Bohème kann ihrer nicht entbehren. Fräulein Therese achtete ihrer mit peinlicher Genauigkeit und sie kannte den Ehrenkodex in Bezug auf Benehmen, Essen usw. bis in die kleinsten Details. Ihre Jungfer hat sie brillant charakterisiert, als sie ihr riet, sie solle ihre großen Kentnisse, die sie auf den vielen Reisen gesammelt hatte, verwerten, indem sie einen „besseren Bädeker" schriebe.

Die geselligen Talente, die ich an Carl Bernstein gerühmt habe, besaßen die beiden Damen in noch höherem Maße. Überhaupt finden sich gesellige Talente häufiger bei Frauen als bei uns, zumal bei solchen Frauen, die von häuslichen Sorgen, von der Erziehung der Kinder nicht in Anspruch genommen werden. Es nimmt nicht wunder, daß das kinderlose Ehepaar fast täglich Gäste um sich versammelte, das Wunder bestand vielmehr darin, wie Bernsteins

ihren Kreis um sich zu fesseln verstanden. In dem Hause Bernstein herrschte ein ganz eigener genius loci mit ganz eigenem Lokalkolorit: er war der wiederauferstandene Salon der Frau Henriette Herz, der 70 oder 80 Jahre zuvor das ganze geistige Berlin beherrscht hatte.

Freilich kann man mit dem nötigen Gelde einen Salon ausmachen, aber manche Dame glaubt einen Salon zu gründen und hat doch nur, wie Oskar Wilde sagt, eine Restauration eröffnet. Auch kann jeder glänzende Feste geben, der die Mittel dazu besitzt, und er wird genug Gäste finden, um seine Salons zu füllen. Aber trotz ihrer aristokratischen oder berühmten Namen sind sie nur Mitesser, die aus Eitelkeit kommen, um gesehen zu werden oder andere Berühmtheiten zu sehen: zu Bernsteins ging man Bernsteins wegen.

Im Mittelpunkt des Pariser Salons im 18. Jahrhundert steht die schöne Frau, die ihre Anbeter um sich versammelt und deren Gunst nicht selten gerade dadurch erkauft wird, daß man ihre Gesellschaften besucht. Frau Bernstein war eher häßlich als hübsch zu nennen: welch' starker Magnet zog nun ihre Freunde, zumal nach des Gatten Tode, so mächtig zu ihr?

Der Magnet bestand in ihrer Herzensgröße und -güte. Sie war empfänglich für alles Gute und Schöne, was sie als gut erkannt hatte, unterstützte sie, soweit ihre Kräfte reichten. Unzähligen armen

Künstlern hat sie geholfen und zwar derart, daß sich die Empfänger der Wohltat nicht zu schämen hatten, ganz zu schweigen von den zahllosen armen Landsleuten und Glaubensgenossen, von denen keiner unbeschenkt von ihrer Türe ging. Sie gab weit über ihre Mittel und die Linke sah nicht, was die Rechte tat.

Fünf Tage vor ihrem Tode sah ich Frau Bernstein zum letzten Male; sie hatte die Kuratoren des Legats, das sie der Sezession vermachen wollte, zu sich geladen und zwar Leistikow — ach! kaum zwei Monate darauf sollte auch er uns entrissen werden — Curt Herrmann, Tuaillon und mich. Sie hatte sich aus dem Bette auf eine Chaiselongue in ihr Wohnzimmer tragen lassen, das Gesicht von den Schmerzen, die sie zu erdulden hatte, entstellt, mühsam sprechend und von der Anstrengung des Sprechens in die Kissen zurücksinkend. Es war gegen 5 Uhr nachmittags und einer der heißesten Tage des so heißen vergangenen Jahres. Die Schatten des Todes hatten sich bereits über sie gelagert; trotzdem hatte sie dafür gesorgt, daß uns Erfrischungen gereicht wurden und während wir nur mit größter Mühe uns der Tränen erwehren konnten, setzte sie uns mit leiser, kaum verständlicher Stimme in Gegenwart des Notars auseinander, wem sie das Legat zugewandt wissen wollte, und nach welchen Grundsätzen wir in Zukunft zu handeln hätten. Und obgleich sie wußte, daß ihre Tage gezählt seien und trotz der fürchterlichsten Schmerzen verlor sie nicht einen Augenblick die Herrschaft

über sich: selbst am Totenbette bewahrte sie ihr Taktgefühl.

Sie hatte den wahren Stolz der Edlen, ihre Gefühle nicht zur Schau zu stellen. Ihren Freunden zeigte sie stets ein heiteres Gesicht, wohl wissend, daß jeder seine tiefsten Fmpfindungen mit sich allein durchkämpfen muß.

Felicie Bernstein betrachtete die Welt von erhöhtem Standpunkte aus, denn sie besaß Humor. Ihr passierte stets Merkwürdiges: natürlich lag das Merkwürdige nicht in dem objektiven Tatbestande, sondern in ihrer subjektiven Auffassung des Erlebnisses. Und im Erzählen ihrer Erlebnisse war sie Meisterin. Unter dem Mantel der Selbstironie geißelte sie die Schwächen und Eitelkeiten ihrer Mitmenschen. Aus ihren Erzählungen machte sie Kunstwerke: sie trug sie pointiert, oft mit einer kleinen Bosheit versehen vor. Wenn sie zum Beispiel erzählte, daß, als Mommsen sich bei ihr, der Hausfrau, entschuldigt hatte, daß er ein Glas Wein umgestoßen, sie ihm erwidert hätte: „aber wozu wären Sie auch sonst deutscher Professor?“ Oder wenn sie von dem von ihr hochverehrten Curtius erzählte, wie Thode (der damals wahrscheinlich noch nicht so be—rühmt war wie heute) ihn besuchte, sich vorstellt, indem er seinen Namen nennt und als der schwerhörige Gelehrte ihn nicht zu verstehen scheint, näher an ihn herantritt und ihm in die Ohren schreit: „Thode“, der alte Herr mit wehmütiger Stimme ausruft: „hat er lange gelitten?“ Gern

erzählte sie auch ihre „gaffes" — „ins Fettnäpfchen" treten" könnte man's übersetzen — wie sie ihrem Tischnachbarn, einem bekannten Schriftsteller, der sich über das Berliner Premièren-Publikum bitter beklagte, mit dem Stettenheimschen Witze geantwortet hätte: „warum werden zu Premièren auch gerade immer die schlechtesten Stücke aufgeführt", worauf jener entgegnete: „den Witz hat er ja auf mein Stück gemacht".

Kurze Zeit nach der Revision des Dreyfuß-Prozesses ist Frau Bernstein bei ihren Verwandten in Paris, wo sie Zola zu Tische führt. Natürlich kommt die Unterhaltung auf die „Affäre" und Frau Bernstein beklagt in allen Tonarten den armen Zola, der so lange ohne seine Gattin im Londoner Exil leben mußte. Worauf der Romanzier erwiderte: „die Zeit in London war die glücklichste meines Lebens". Denn sie wußte nicht, was die Spatzen von den Dächern pfiffen, daß Zola mit seinen beiden Kindern, die allerdings nicht die Kinder seiner Gattin waren und die er abgöttisch liebte, in London sehr vergnügt gelebt hatte.

Übrigens ist die Tatsache, daß man sie von einem Manne wie Zola oder Anatole France zu Tische führen ließ, sehr charakteristisch. „Sage mir, mit wem du ißt und ich werde dir sagen, wer du bist", dürfte das Sprichwort lauten. Frau Bernstein war mehr als eine gute Europäerin: sie hatte höchste Kultur. Nietzsche sagt im „Ecce homo", daß ihn als erster

ein Jude, Brandes, verstanden hätte. Frau Bernstein hatte diesen Zug ihrer Rasse, daß sie Differenzierungen, feinste Nüancen sowohl des Verstandes wie des Gemütes verstand.

Der aber hätte sich stark in ihr geirrt, der sie für frivol gehalten hätte: unter ihren mondänen Allüren verbarg sich eine fast prüde Schamhaftigkeit, und Schlüpfrigkeiten, selbst unter witziger Maske, erregten ihr fast physischen Ekel. Jedem Kultus oder Dogma fremd, hätte man sie religiös nennen dürfen, wenn man mit Kant unter Religion die Erfüllung menschlischer Pflichten als göttlicher Gebote versteht. Frühzeitig verwaist, frühzeitig verwitwet — ihr Gatte war an den Folgen einer Operation, die die Ärzte für ganz gefahrlos gehalten hatten, plötzlich gestorben — stand Frau Bernstein besonders nach dem Tode auch ihrer Schwägerin ganz allein in der Welt: jede andere Frau hätte sich verbittert von der Welt abgewandt. Sie blieb in der Welt, deren Kümmernisse sie nicht sehen wollte.

Sie wollte nur das Gute und Schöne sehen und diese überlegene Weltanschauung ist um so mehr an ihr zu bewundern, als nicht nur ihr Verstand, sondern gleichermaßen ihr Gemüt daran Teil hatten.

Die Klugheit der Schlange war gepaart mit der Sanftmut der Taube.

GRABREDE FÜR WALTER LEISTIKOW

SEIT dem unheilvollen Augenblicke, da mir der Telegraph an das Gestade der Nordsee die erschütternde Kunde vom Tode Leistikow's überbrachte, will es mir unfaßbar erscheinen, daß ich unseren Freund nicht wiedersehen soll: Hatte ich doch kurz vor meiner Abreise den Mann, dessen Bahre wir heute trauernd umstehen, rüstiger und wohlgemuter als seit langem bei der Arbeit angetroffen.

Freilich wußten wir Leistikow von schwerer Krankheit heimgesucht, aber in seiner Gegenwart vergaß man aller Sorgen um seine Gesundheit: die Werke, die eben erst unter seinem Pinsel hervorgegangen waren, zeugten von so viel Frische der Auffassung, von so gesunder Lebensfreude, waren mit solch kühner und temperamentvoller Faust herunter gemalt, daß man vergaß, einem totkranken Manne gegenüber zu stehn. Und unter der Freude, mit der er dem Beschauer seine jüngst entstandenen Werke zeigte, schien er selbst seiner Krankheit zu vergessen: konnten die Ärzte sich nicht geirrt haben? Oder konnte nicht wenigstens die Meinung derer Recht behalten, welche

ihm noch eine lange Reihe von Jahren ungetrübten Schaffens versprach?

Leider hatten wir uns in falscher Hoffnung — und wie gern glaubt man, was man wünscht — gewiegt. Inmitten auf seinem Lebenswege ist Walter Leistikow uns entrissen und die Klagen an seiner Bahre finden keinen Trost in dem Gedanken, daß er an dem Ziele, das jedem Menschen gesetzt ist, angelangt wäre.

Aber trotz des jugendlichen Alters, in dem er uns genommen, hat er seine Aufgabe vollendet: er hat sich ausgelebt.

Ein jugendlicher Held hat er in siegreichem Ansturm die Schwierigkeiten der Künstlerlaufbahn in einem Alter, in dem andere noch mühsam ihren Weg suchen müssen, überwunden.

Als hätte die Natur gewußt, daß Leistikow in jungen Jahren sterben müsse, hat sie all' ihre Gaben frühzeitig in ihm zur Reife gebracht und nur so können wir die Fülle seiner Produktion, die selbst für ein langes Leben noch reich erscheint, verstehn. Noch auf der Hochschule zeigen seine Arbeiten die ausgeschriebene Handschrift des Meisters und ohne Wanken und ohne Schwanken instinktiv geht er den richtigen Weg, der ihn zur Originalität führen sollte. Er sucht nicht weit ab oder in fremden Ländern seine Motive, sondern er malt, was er sieht: fast vor den Toren Berlins findet er die Sujets für die Werke, welche seinen Namen in der Geschichte der deutschen Landschaftsmalerei unsterblich machen werden.

Die Wahl der Motive bedingt die Popularität eines Künstlers, aber erst ihre Behandlung und ihre geistige Auffassung bedingt die Größe des Künstlers.

Noch ein halber Jüngling ist Leistikow bereits einer der populärsten Maler Berlins geworden, aber der schnell erworbene Ruhm verleitet ihn nicht — wie's so oft geschieht — zu leichtsinnigem Ausbeuten seines Renommées, sondern wir haben in Leistikow's Entwicklung das so seltene Beispiel eines stetigen Anstiegs, eines inneren Ringens, seinem Ideale näher zu kommen. Und worin kann das Ideal eines Künstlers liegen als in dem jedesmal erneuten Versuch, dem Gebilde seiner Phantasie plastischen Ausdruck zu verleihen, dem, was er in der Natur gesehn oder zu sehn vermeint, innres Leben zu geben?

Natürlich ist auch Leistikow nicht als fertiger Künstler vom Himmel gefallen: die Ideen seiner Zeit sind nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben. In die Zeit seines Auftretens fiel jene Rückkehr zur Romantik, die als Reaktion auf die vorhergehende Epoche des Naturalismus zu betrachten ist. Aber es ist der stärkste Beweis für das Talent unsres Meisters, daß er jene Elemente eines mehr dekorativen Stils in sich aufnahm, sie in sich verarbeitete, ohne ihnen zu unterliegen. Aus dem dekorativen Stil der Andern wurde sein eigner Stil.

Es ist Leistikow's unvergängliches Verdienst — und es wird es bleiben — den Stil gefunden zu haben

für die Darstellung der melancholischen Reize der Umgegend Berlins.

Die Seen des Grunewalds oder an der Oberspree sehen wir mit seinen Augen; er hat uns ihre Schönheiten sehn gelehrt.

Nicht nur die wenigen Bevorzugten, denen es vergönnt ist, sich mit Leistikow's Bildern zu umgeben: wer von der Woche harter Arbeit und schwerer Mühe Sonntags vor den Toren Berlins Erholung sucht, sieht Leistikow's. —

Ein Künstler, dem gelungen, daß wir die Natur mit seinen Augen sehn, hat sich ausgelebt. Er hat sein Ideal erreicht: uns zu überzeugen.

Deshalb dürfen wir nicht klagen, daß er dafür hingegangen; aber wir dürfen klagen, daß er uns entrissen: unser Leistikow in seiner sieghaften Jugendfrische, in seiner bezaubernden Liebenswürdigkeit.

Klugheit und Gemüt paarten sich in ihm und bewirkten das seltene Phänomen, daß er nur Freunde hatte: was um so wundersamer, als er nicht etwa ein Mann der geschmeidigen Höflichkeit war, sondern ein Mann, der rücksichtslos sagte, was er dachte, der auch nicht um Haaresbreite von seiner Überzeugung abwich, keinem zu Liebe, aber auch keinem zu Leide. Aber die Güte und die Wärme seines Herzens nahmen seinem oft scharf und rücksichtslos ausgesprochenen Worte den Stachel der Beleidigung. Und auch der Gegner beugte sich seiner ehrlichen Überzeugung.

In unsrer Zeit des Strebertums und des krassen Egoismus verdient es besonders hervorgehoben zu werden, daß Leistikow aus persönlichem Vorteil oder zur Befriedigung seiner Eitelkeit auch nie den kleinsten Schritt abwich von der Bahn, die er als die richtige erkannt hatte. Er widerstand — doppelt schön bei einem kranken Manne, der, ganz allein auf sich angewiesen für sich und die Seinen zu sorgen hatte — allen Versuchungen auf pekuniären Gewinn oder auf äußere Ehren: in seiner Kunst wie in seinem Leben ließ er sich von keinem Menschen, auch von dem Höchststehenden nicht, Gesetze vorschreiben: das einzige Gesetz war ihm sein Gewissen.

In den zehn Jahren, die ich Schulter an Schulter mit ihm im Vorstande der Berliner Sezession gekämpft, habe ich die Lauterkeit seines Charakters bewundern gelernt. Er lebte des Glaubens, daß Recht auch Recht bleiben müsse, und kein Mißerfolg, keine hämische Anfeindung, keine scheinbar unüberwindliche Schwierigkeit konnten ihn in diesem schönen naiven Kindlichkeitsglauben erschüttern.

Leistikow war nicht nur der Vater der Berliner Sezession: er war und blieb ihre treibende Kraft. Lauter und vernehmlicher als alles, was ich für die Vornehmheit seiner Gesinnung, für seinen uneigennützigen Charakter sagen könnte, spricht für Leistikow's Wesenheit die Gründung der Berliner Sezession, die ohne seinen jugendlichen Idealismus undenkbar ist. Dieser immer seltener werdende Idealismus war

der Grundzug seines Charakters und er blieb ihm treu fast bis zu seinem letzten Athemzuge.

Noch vor kaum 6 Wochen, in der letzten Vorstandssitzung, der er beiwohnen sollte, erglühte er in edler Begeisterung für die Jugend und mit vor Zorn bebender Stimme sprach der sieche Meister für das unbeschränkte Recht der Jugend sich auszuleben und für die Pflicht der Berliner Sezession, sie vor akademischen Vergewaltigungsversuchen zu schützen.

Und der todkranke Mann erschien uns wie ein Ritter Georg.

Er hinterläßt uns den blanken und fleckenlosen Schild seiner Überzeugung als heiligstes Vermächtnis. Wenn je das Wort von dem unersetzlichen Verlust eines Menschen zur Wahrheit geworden, so hier: seine Stelle wird verwaist bleiben. Seiner Künstlerschaft verdankt er die Autorität, die er unter seinen Kollegen genoß, aber seinem heldenhaften Charakter, seiner wahren Güte verdankte er die Liebe und Verehrung, mit der wir ihm anhingen.

Ideal eines aufrechten Mannes! Edel, hilfreich und gut: die Fackel deines Genius leuchte uns in die dunkle Zukunft, die uns ohne dich freud- und hoffnungslos erscheint. Aber der hehren Träne, die unsrem Auge entquillt, geselle sich die Freudenträne über den seltenen Mann, den wir unsren Freund nennen durften. „Er war unser."

Wie ein jugendlicher Held, als der er gelebt und

gewirkt, ist er gestorben. Von der Stelle aus, wo er gekämpft und gesiegt, wollen wir ihn zur letzten Ruhestätte begleiten.

Das Los, welches Goethe seinem Peliden gönnte, ist im zuteil geworden. Ihm, der so viel gelitten, ersparten gütige Götter wenigstens den Verfall des Alters und ihm wurde zuteil, was Goethe seinem Peliden gönnte:

„Der Jüngling fallend erregt unendliche Sehnsucht allen Künftigen auf, und Jedem stirbt er aufs Neue, der die rühmliche Tat mit rühmlichen Taten gekrönt wünscht."

ERINNERUNGEN AN KARL STEFFECK

ICH kam als Sekundaner zu Steffeck, 1863 oder 64, um Mittwoch und Sonnabend Nachmittags bei ihm zu zeichnen. Nachdem ich 1866 das Abiturientenexamen gemacht hatte, trat ich in sein Schüleratelier ein, um Maler zu werden. Möglich also, daß mir Steffecks Bild als zu „verklärt" in der Erinnerung geblieben ist, im Lichte der goldenen Jugendzeit. Steffeck erscheint mir wie „der große Künstler" in Romanen: schön, geistreich, witzig, unter dessen Pinsel mühe- und sorglos, bei anmutigem Getändel mit schönen Damen und klugen Reden mit vornehmen Herren, Meisterwerke entstehen.

Steffeck bewohnte in seinem Hause Hollmannstraße 17 — er war aus begüteter Familie — das Erdgeschoß: in den anstoßenden Garten hatte er zwei Ateliers bauen lassen, für sich und seine Schüler. Die Hochschule für bildende Kunst, die damals Akademie hieß, war sehr versumpft und erfreute sich keines besonderen Renomées. Desto mehr Zuspruch hatte Steffeck, dessen Schule nach Pariser Vorbild — dem einzig nachahmenswerten — eingerichtet war:

Vormittags von 9–1 Uhr wurde nach dem lebenden Modell gearbeitet, nachmittags nach Gips gezeichnet und abends von 6–8 Uhr war Aktsaal, wo neben uns angehenden Malern Architekten wie Kayser und von Großheim, Kunsthistoriker wie Wilhelm Bode die menschliche Figur studierten. Oft zeichnete Steffeck selbst mit, und es war eine Freude zu sehen, mit welcher Sicherheit und Leichtigkeit er das Modell hinunterfegte, fast ohne den Bleistift abzusetzen. Korrekturen gab's bei ihm nicht wie bei seinem Meister Gottfried Schadow, von dem Steffeck oft die niedliche Geschichte erzählte, daß, als sein Sohn Wilhelm, der spätere Akademiedirektor in Düsseldorf, ihn um einen Groschen für Gummi gebeten, ihn gefragt hätte, wozu er Gummi gebrauchte, er, Gottfried Schadow, mache keinen falschen Strich, den er wegzuwischen hätte.

Nach seinem allmorgenlichen Spazierritt, so gegen 10 Uhr, kam Steffeck ins Schüleratelier, gewöhnlich noch in Reithosen und mit Sporen an den Stiefeln; im Munde die Zigarre, die er in einem fort ausgehen ließ, um sie ebenso oft wieder in Brand zu stecken. Er interessierte sich nur für die Arbeiten, in denen er etwas in der Natur Beobachtetes wiedergegeben fand. Routine und Chick waren ihm ein Greuel, ebenso wie die gewerbsmäßige Kalligraphie, wie sie damals auf den Akademien gelehrt wurde. Überhaupt wurde er nicht müde, vor diesen Pflanzstätten des Künstlerproletariats zu warnen: „Entweder hat Einer

genügend Talent, dann braucht er den akademischen Unterricht nicht, oder er hat nicht genügend Talent, dann nützt er ihm nichts.“ Richtig zeichnen lernen, das Übrige war ihm Hekuba.

„Zeichnet, was Ihr seht,“ war seine immer wiederholte und beinahe einzige Lehre. Mit sonstiger Ästhetik behelligte er uns nicht, denn er wußte, daß alles Lernen in der Kunst in nichts anderem bestehen kann, als die Form zu finden, das Gesehene wiederzugeben.

Daher hatte er nur Schüler, die ihn grenzenlos verehrten, oder solche, die ihn ebenso grenzenlos haßten und — bald weiterzogen, besonders nach München, wo Piloty den Nürnberger Trichter zu haben schien, das heißt, in ein paar Monaten hatten ihm seine Schüler, die vornehmlich Polen, Tiroler, Böhmen waren, sämtliche Mal-Tricks und Schlenker abgeguckt und nacheinander gab's eine berühmte tiroler, eine polnische und böhmische Malergeneration. Neben dem vielen G'schnaß und dem talentvollen Kitsch trat damals gerade ein wirkliches Genie wie Makart auf, und ich erinnere mich noch des beispiellosen Erfolges seiner Pest von Florenz. Steffeck sagte von dem Bilde: es ist schlecht gezeichnet und mit Hurensalbe lasiert. Und wenn er das Wort nicht erfunden hatte, so hätte er's jedenfalls erfunden haben können.

Er war ein zu getreuer Schüler Schadows und seines vergötterten Lehrers Franz Krüger, dazu Ber-

liner bis auf die Knochen, um sich irgendwelcher Gefülsduselei in Form oder Farbe hinzugeben. Für das französische Blut in ihm – er gehörte zur Kolonie – war nur der Gedanke, der klar ausgedrückt war, klar gedacht. Auf Klarheit und Richtigkeit war sein Streben in der Kunst gerichtet, wobei er leider, ohne es zu merken, in allzu große Nüchternheit und Trockenheit verfiel. Die Franzosen schienen ihm seinem Kunstideale am nächsten zu kommen: er hatte ein paar Jahre in Paris studiert, er sprach glänzend französisch und wurde nicht müde, Paris als das Dorado der Kunst uns zu schildern. Seit Napoleon III. herrschte Couture als französischer Malerkaiser und jeder Maler, der sich einigermaßen respektierte, suchte sich dessen Rezept für die alleinseligmachende Malerei zu verschaffen. Der alte Ravené hatte den berühmten Edelknaben von Couture für seine Galerie erworben und es ist wohl nicht zu viel gesagt, wenn ich behaupte, daß er bis zum französischen Krieg als schönstes Stück Malerei bei uns angesehen wurde.

Auch Steffeck lehrte nach Coutures Methode: die Zeichnung wurde zuerst mit einem dünnen Umbraton angetuscht, dann wurden die Lokaltöne in die braune Untermalung hineingesetzt, die Schatten blieben womöglich von der Untermalung, jedenfalls ganz dünn und transparent, stehen und zum Schluß wurden ein paar pastose Glanzlichter aufgesetzt, Neben der Korrektheit der Zeichnung handelte es sich für Steffeck um

Eleganz des Vortrages. Wo diese beiden Eigenschaften einem höheren, gesteigerten Leben geopfert waren, wie bei Menzel, war's aus mit seiner Anerkennung. Überhaupt hatte er eine ausgesprochene Abneigung gegen Menzel, vor dessen „Karrikaturen" er uns eindringlich warnte.

Freilich stand Steffeck damals mit dieser seiner Abneigung gegen Menzel durchaus nicht vereinzelt da. Dieser war noch der Apostel des Häßlichen, wie ihn W. von Kaulbach genannt hatte und noch längst nicht der „Altmeister mit dem Schwarzen Adlerorden."

Man weiß, wie Schadow über Menzels erste Illustrationen zu Kuglers Friedrich dem Großen in der Haude und Spenerschen Zeitung geurteilt hatte: „Die Kritzeleien oder Griffonagen eines gewissen Menzel seien des großen Königs unwürdig", und noch 1861 erwähnt Wagen, in seinem Katalog zu der Wagnerschen Sammlung, Menzels, von dem kein Bild in der Sammlung war, überhaupt nicht. Bis vor dem französischen Kriege waren neben Steffeck der alte Eduard Meyerheim, Gustav Richter, Eduard Hildebrandt und Carl Becker viel berühmter als Menzel, und Steffecks Urteil über ihn erhellt aus folgender Geschichte, die mir mein damaliger Meister öfters als einmal erzählte (denn er war sehr stolz darauf). Menzels Krönungsbild war gerade ausgestellt und war sehr abfällig beurteilt, besonders von Steffeck. Menzel, dem das zu Ohren gekommen sein mochte, hatte sich an Steffeck brieflich mit der Bitte gewandt,

wenigstens vor dem Publikum sein ungünstiges Urteil über das Bild etwas zurückzuhalten, worauf ihm Steffeck geschrieben, daß er sich der größten Mäßigung befleißigt hätte, sonst hätte er erklärt, daß das Krönungsbild aussähe, als ob vierzehn Tage — S . . .-dreck darauf geregnet hätte. Menzels Genie war seiner Zeit um eine Generation voraus, deshalb war unserem Meister, der trotz seines Talentes ganz in seiner Zeit steckte, Menzel zuwider, wie diesem dreißig Jahre später etwa die Impressionisten zuwider waren.

Steffeck war Vater von vierzehn Kindern und während der zweieinhalb Jahre, die ich sein Schüler war, hatte ihm seine Gattin drei Zwillingspaare hintereinander „geschenkt"; trotzdem glaube ich nicht, daß die Sorge um seine große Familie ihn — wie er oft im Mißmut behauptete — an der vollen Entfaltung seines Talentes gehindert hat. Sein kolossales Jugendwerk „Albrecht Achill", das er als Dreißigjähriger gemalt, hatte sein Renommée gegründet; zwanzig Jahre später malte er das fast ebenso große Bild, das jetzt im Schlosse hängt: „König Wilhelm nach der Schlacht von Königgrätz", leider ohne den erhofften Erfolg. Das große Format läßt die Fehler oder richtiger das Fehlende in Steffecks Talent natürlich vergrößert erscheinen. Ihm fehlte die innere Leidenschaft, der Kampf und das Ringen nach dem Höchsten, die Konzentration, vor allem aber der künstlerische Egoismus, der alles seinem Werke opfert.

Weil sein Werk ihn nicht mit sich fortreißt, reißt er auch uns nicht mit sich, wie zum Beispiel Schmitson, der grade damals, Anfang der sechziger Jahre, Berlin enthusiasmierte.

Besser als in den großen Maschinen, wie „Albrecht Achill“ oder „Die Schlacht von Königgrätz“, erscheint daher Steffecks Talent in den unzähligen Pferde- und Hundebildern kleineren Formats; am schönsten aber in seinen Pferde- und Reiterporträts, die er zu sechs Friedrichsd'or das Stück und gewöhnlich à la prima in einer Sitzung heruntermalte — auch darin, daß er nur prima malte, zeigte sich sein gesunder Instinkt — und die die glücklichen Besitzer oft noch naß mit nach Hause nehmen konnten. Außer Franz Krüger verstand wohl Keiner ein Pferd so gut wie Steffeck. Bevor er den Gaul malte, ließ er ihn sich in dem kleinen Garten hinter seinem Atelier vorreiten — ach! wie oft und wie gern habe ich's getan —, um seine Gangart kennen zu lernen. Mit wunderbarer Sicherheit und mit photographischer Treue wußte er sie nachher wiederzugeben. Er hatte eine Steeplechase gemalt, wie ein Gaul, alle vier Beine unterm Leib, über eine Hürde setzte, und die Kritik hatte ihn wegen der allerdings höchst ungewöhnlichen und gewagten Stellung der vier Pferdebeine als unmöglich in der Natur heftig angegriffen. Eines Tages zeigte er uns triumphierend eine Momentphotographie, die inzwischen erfunden war und woraus deutlich hervorging, daß er ganz richtig die Stellung der Pferdebeine

wiedergegeben hatte. Und nur Jemand, der sich mit ähnlichen Problemen beschäftigt hat, weiß, was es heißt, derartige Bewegungen zu beobachten und richtig wiederzugeben. Sein Sinn für Zeichnung war eminent: wie jedes wahrhaft künstlerische Zeichnen, beruhte es auf dem Gefühl für richtig und groß gesehene Verhältnisse. Ich entsinne mich noch eines seiner Skizzenbücher mit Studien zu einer Parforcejagd, die er für den Großherzog von Mecklenburg malen sollte; oft nur Andeutungen, der Kopf in Form eines Ovals und mit ein paar Strichen für Augen, Nase und Mund, aber die Proportionen waren so richtig, daß man aus den wenigen Strichen die dargestellten Personen erkennen konnte.

Doch, wie gesagt, Steffeck war nicht nur Berufsmensch und Familienvater: er war auch Genußmensch. Er interessierte sich für alles, für Politik, für alles, was in der Welt, das heißt in Berlin, passierte. Er saß in unzähligen Kommissionen und er war wohl durch zwanzig Jahre Präsident des Vereins Berliner Künstler. Nicht nur Präsident, sondern dessen Seele: er hatte es verstanden, durch Heranziehen von führenden Männern aus andern Berufen, aus dem Verein den geselligen Mittelpunkt Berlins zu machen. Ich glaube, daß er Präsident des Vereins blieb bis zu seinem Weggange nach Königsberg, wo er Direktor der dortigen Akademie wurde. Jetzt ist aus dem Verein, der ursprünglich nur gesellige und wohltätige Zwecke verfolgte, weder zu seinem Vorteile, noch

zu dem seiner Mitglieder ein kunstpolitischer geworden: nachdem er die Mitwirkung an den großen Kunstausstellungen erlangt hat, wird er versuchen, auch Juryfreiheit für die Mitglieder des Vereins herauszuschlagen. Und es liegt auf der Hand, daß dadurch das Niveau der Kunst in Berlin unendlich leiden muß.

Ich sah Steffeck zum letzten Male im Jahre 1886, als er von Königsberg auf der Durchreise nach Karlsbad, sich ein paar Tage hier aufhielt, er war ein Greis geworden, der, von Rheumatismus geplagt, sich nur mühsam, auf den Stock sich stützend, fortbewegen konnte und wenige Jahre darauf, 1890, ist er gestorben.

Es wäre lächerlich, von Steffeck in Superlativen zu reden: er selbst — denn er war wie Th. Fontane, mit dem er auch sonst manche Ähnlichkeit hat, ein Cyniker, und zwar von der Sorte, der sentimentale Phrasen und feierliche Redensarten am ekelhaftesten sind — würde am lautesten darüber lachen. Aber er war ein ganzer Mensch und ein echter Künstler, der sein Handwerk ehrte und darum sollte auch ihn das Handwerk ehren.

Seine Kunst und sein Leben waren ausgeglichen und in Harmonie, daher die Liebenswürdigkeit, die beides umstrahlt.

Ich aber wollte der Liebe und Verehrung, die ich ihm übers Grab hinaus bewahrt habe und bewahren werde, Ausdruck geben: Nehmt alles nur zusammen, Steffeck war ein famoser Kerl.

EIN BEITRAG ZUR ARBEITSWEISE MANETS

ICH führte neulich eine Dame aus Hamburg, deren Porträt ich malte, vor Manets Erschießung des Kaisers Maximilian. Sofort rief sie aus: meine Mutter muß Ihnen ihre Photos aus Mexiko schicken, die Porträts des Kaisers und seiner treuen Generale, vor allem aber die Photographien von der Stelle, wo die Erschießung stattfand, und des Pelotons Soldaten, das zur Exekution kommandiert war. Meine Eltern, so fuhr sie dann fort, lebten damals in Queretaro, als das Drama, das Manet dargestellt hat, sich abspielte, und noch auf seinem letzten Gang hat der unglückliche Kaiser mit meiner Mutter gesprochen, Worte, die sich auf das Wohl seiner noch unglücklicheren Gemahlin Charlotte bezogen. Und noch ein höchst charakteristisches Detail: die einzige Vergünstigung, die Maximilian von Diaz, der seine Erschießung befohlen, erbeten hatte, bestand darin, nicht vor seinen Generalen, sondern im selben Augenblicke mit seinen Getreuen erschossen zu werden und nicht in der gelben Bluse, die er der großen Hitze wegen trug, sondern in einem eines Kaisers würdigen Rocke.

Wenige Tage später, als ich mich kaum noch des Gespräches vor dem Bilde erinnerte, erhielt ich aus Hamburg die Photos gesandt, und sie erschienen mir so interessant und für das Verständnis des Bildes und der Kunst Manets so wichtig, daß ich von der Besitzerin die Erlaubnis zu ihrer Veröffentlichung erbat.

Schon von Duret wußte ich — ich glaube, es steht auch in seinem Manet-Buche —, daß Manet für die Erschießung Photographien benutzt hat; jetzt wissen wir, welche Photos er benutzt hat. Natürlich ist es für den Wert eines Kunstwerkes ganz gleichgültig, ob und welche Photographien der Künstler zuhilfe genommen hat: nur das Resultat ist entscheidend für seinen Wert. Aber über den Werdegang des Kunstwerkes, über seinen Zeugungsprozeß erhalten wir vielleicht durch sie näheren Aufschluß.

Ich bin überzeugt, daß Tausende von Malern die Photos gesehn haben würden, ohne auch nur das Geringste in ihnen zu sehen. Mit dem unfehlbaren Instinkte seines Wirklichkeitssinnes, der die Grundlage seines Genies bildet, wählte Manet die Photographie nach der Richtstätte für die Basis seines Bildes aus, während derselbe Wirklichkeitssinn — übrigens der gesündeste und reellste für jeden Künstler — in der Photo nach dem Peloton Soldaten die Modelle für die Erschießenden erblicken ließ. Die Erschießung ist wohl das einzige Bild oder gehört jedenfalls zu den ganz wenigen, die Manet gemalt und die er

nicht in der Natur gesehn hat; und seine Gegner — und daß er deren immer noch hat, beweisen die wütenden Artikel, die der alte L. P. erst jüngst über Manet geschrieben hat — werden einen neuen Beweis für seine Phantasielosigkeit darin finden, daß er sich von Photographien anregen ließ, statt aus der Tiefe seines Gemüts zu schöpfen. Aber die Leser dieses Buches wissen, daß die Phantasie eines Künstlers nicht in der Erfindung des Stoffes beruht (hat etwa Goethe den Stoff zu seinem Faust nicht den alten Puppenspielen oder Shakespeare den Stoff zu vielen seiner Dramen nicht dem Boccaccio entnommen?), sondern einzig und allein in der Erfindung der Form für den Stoff, das heißt in der Erfindung der Ausführung. Der Stoff für die bildende Kunst liegt, im wahren Sinne des Wortes, auf der Straße; nicht den Stoff zu finden — auch das blinde Huhn kann eine Perle finden —, sondern die Umgestaltung des Stoffes zum Kunstwerk macht den Künstler.

Was Manet aus den Photos machte, also das Kunstwerk, das wir in der Erschießung des Kaiser Maximilian bewundern, ist ganz das Werk seines Genies. Er hat sich nicht die Photographien angeeignet, sondern aus den Photos Eignes gemacht; die Photographien waren die Ursache, nicht die Wirkung für sein ihm innewohnendes Genie, das Bild, wie wir es sehn, zu malen. An ihnen entzündete sich der elektrische Funke, seine Phantasie, sie sind die zufällige Ursache, während das Bild der gesetzmäßige Ausdruck von

Manets Talent ist, was vielleicht aus den Fehlern des Bildes leichter ersichtlich ist als aus seinen Vorzügen.

Die naseweise Kritik — naseweis, weil sie nicht weiter als ihre Nase reicht — hat unsrem Bilde besonders einen Fehler aufgemutzt: daß die Soldaten an dem Kaiser vorbeischießen. Allerdings würden die Kugeln ihre unglücklichen Opfer kaum getroffen haben, weil die Soldaten falsch visieren, wenigstens vom militärtechnischen Standpunkt aus betrachtet. Aber in der Kunst gibt es doch höchstens den richtigen Schein und ihm opferte Manet ganz bewußt die Richtigkeit, gerade so wie auf dem Bilde! „Die Bar des Folies Bergères", wo er zwei verschiedene Standpunkte einnahm, um die Verkäuferin auch im Spiegel zeigen zu können (wodurch er den Hintergrund des Bildes reicher machte). Die für seine Komposition notwendigen Horizontalen der Gewehrläufe wären abgeschwächt, wenn die Soldaten militärisch korrekt auf den Kaiser visierten, denn die Gewehrläufe hätten sich nur stark in der Verkürzung zeigen können. Oder aber er hätte den Kaiser mit seinen zwei Generalen viel weiter von den Soldaten abrücken müssen und es wäre ein Loch im Bilde entstanden, das es ganz auseinander gerissen hätte. Die Korrektheit hätte das Bild zerstört.

Der krasse Naturalist, für den Manet immer noch gilt, war der feinste Komponist. Allerdings komponiert er nicht mit den billigen Versatzstücken des Theaters, mit Vorder-, Mittel- und Hintergrund: er

macht kein sogenanntes Historienbild, wo jedes Detail richtig ist, aber das Ganze ein „lebendes Bild“ statt eines lebendigen Bildes. Sondern er komponiert mit den Ausdrucksmitteln seiner Kunst, mit dem Raum ebenso wie mit der Linie und Farbe. Was scheinbar zufällig, ist künslerisches Taktgefühl, ist Geschmack.

Es ist noch nicht lange her, als einer meiner Kollegen, eine Berliner Berühmtheit, vor den Manets, die ich zu besitzen stolz bin, sagte: „Ja! malen konnte der Kerl, aber er hatte keinen Geschmack.“ Man kann nichts Verkehrteres behaupten; denn malen — was man so malen nennt, „die Malfaust“ — kann heutzutage fast jeder Malklassenschüler; aber Manet besaß höchsten malerischen Geschmack wie die Frans Hals oder Velazquez. Doch er malte trotzdem nicht wie Frans Hals oder Velazquez, sondern wie Manet.

Malenkönnen genügt noch lange nicht, um ein Kunstwerk zu schaffen. Zum Können muß sich als viel Wichtigeres gesellen: das Vermögen, die Natur künstlerisch aufzufassen. Beides zusammen macht erst aus einem gut gemalten Bilde ein gutes Bild. Und nun sehe man sich die Soldaten an, nicht nur auf die Qualität der Farbe, die sich in dieser Schönheit nur bei Velazquez wieder findet, sondern darauf hin, wie sie aufgefaßt sind. Man sieht sie nur von hinten, die Köpfe im ganz überschnittenen Profil: nicht der Mensch soll dargestellt werden, sondern das willenlose Werkzeug der militärischen Disziplin. Die sechs

Soldaten bilden eine Masse, in der der einzelne verschwindet. Und um das noch stärker zum Ausdruck zu bringen: abgesondert von der Mannschaft einen Korporal, der die Büchse spannt und er, im Gegensatz zu dem Trupp Soldaten, ganz von vorn.

Unser Bild existiert in vier Fassungen, von denen für uns allerdings nur zwei in Betracht kommen, da Manet selbst die zweite Fassung zerschnitten hat (die Stücke sind im Besitz von Degas), die vierte aber nur eine verkleinerte Wiederholung des Mannheimer Bildes ist. Es ist nun höchst interessant zu sehen, wie die dritte Fassung sich von der ersten gerade dadurch unterscheidet, daß der Korporal sich von der Mannschaft trennt, während er sie auf der ersten Fassung überschneidet: dadurch kommt, neben der größeren Wirkung der Soldaten als kompakte Masse, eine Gliederung, fast möchte ich sagen, eine Zäsur in das Bild. Wir erleben das ebenso seltene wie schöne Ereignis, daß die letzte Fassung die bei weitem vollendeste ist, während gewöhnlich unter den Mühen der Arbeit das Werk nicht nur leidet, sondern oft seinen Charakter ganz verliert.

Auch Goyas Bild „die Erschießung der Spanier", das Manet im Prado gesehn hatte, hat zur Entstehung von Manets Bild beigetragen. Aber gerade die Ähnlichkeit im Stoff der Bilder beweist meine Behauptung, daß die Erfindung nur in der Ausführung beruht, denn bei gleichartigem Stoffe sind die Bilder so ungleich wie möglich. Bei Goya alles leidenschaftliche

Bewegung in den armen Opfern, in den Erschießenden, in den Zuschauern, während bei Manet keine Spur von Pathos oder theatralischer Gebärde ist. Bis in den Hintergrund kann man den Unterschied in den beiden malerischen Genies verfolgen: während bei Goya eine ganze Stadt sichtbar wird, ich möchte fast sagen in bengalischer Beleuchtung, ist bei Manet eine einfache, fast nüchterne Mauer mit einigen Köpfen von Neugierigen, die drüber gucken. Goya wirkt mit allen Mitteln der Dekoration, der Beleuchtung; Manet malt einfach und sachgemäß, fast – wenn ich mich so ausdrücken darf – als wäre er unbeteiligt an dem Vorgange, den er darstellte. Manet empfängt sein Gesetz nur vom Objekt. Nicht vom sogenannten Malerischen; sein Bestreben ist, die Wirklichkeit so restlos wie möglich in malerische Werte umzusetzen. Er will nicht nebenbei noch Dichter oder Musiker sein. Er hat das Genie für das Handwerkszeug seiner Kunst: er erfindet nicht aus dem Handgelenk, wie's im Atelierjargon heißt – wobei das Handgelenk oft genug mit dem Maler durchgeht –, sondern für das Handgelenk. Als hätte Goethe Manet vorausgeahnt, da er ein paar Jahre vor Manets Geburt zu Eckermann sagte: „Es muß ein großes Talent kommen, welches sich alles Gute der Zeit sogleich aneignet und dadurch alles übertrifft."

HUGO VON TSCHUDI

EIN in zweifacher Hinsicht tragisches Leben ging mit Hugo von Tschudis Tode zu Ende. Der bis zu seinem fünfundzwanzigsten Lebensjahre vollendet schöne Mann wird von einer entstellenden Krankheit befallen und muß ihr erliegen. Er, den seine hervorragenden geistigen Fähigkeiten prädestiniert erscheinen lassen für das Amt, das ihm der Zufall überträgt, muß dieses Amt aufgeben, weil er nicht seine Überzeugung aufgeben will.

In den Briefen Hans von Marées', die vor einigen Jahren in „Kunst und Künstler" veröffentlicht wurden, ist viel von einem gewissen Adonis die Rede: wehmütig erzählte mir Tschudi, daß er dieser Adonis sei. Und er war es noch zu der Zeit, als die Krankheit schon allzu deutliche Spuren in seinem Antlitz hinterlassen hatte. Groß, schlank und elastisch in seiner ganzen Erscheinung, etwas jugendlich Sieghaftes, etwas kindlich Naives, aber dabei auch trotzig Überlegenes: ein St. Georg, wie ihn breitbeinig Donatello vor Or San Michele hingestellt hat, als wollte er sagen: dem Mutigen gehört die Welt. Jeder Gefahr trotzend, und sie in seiner Naivität erst erkennend,

wenn sie überwunden. Der Typus des Aristokraten. Wenn anders Aristokratie die Herrschaft der Besten bedeutet, wie kein anderer zum Herrschen geboren, dieser Sproß einer tausend Jahre alten Familie. Er war stolz auf seine Familie und er durfte es sein. Und ich erinnere mich, wie er mir, als wir einst zusammen in Paris waren, den Namen des großen Schweizer Geschichtsschreibers Tschudi zeigte, der mit goldenen Lettern auf der Fassade der Bibliothek von Sainte Geneviève eingemeiselt ist.

Ebenso wie sein Onkel, der berühmte Verfasser der Tierwelt in den Alpen, in dessen Hause Hugo erzogen wurde, muß sein Vater ein bedeutender Mann gewesen sein. Von Haus Mediziner, macht er weite Reisen, studiert besonders Land und Leute in Mexiko, schrieb von dort aus Briefe über — die Schäden im Auswandererwesen, auf Grund deren ihn die Schweiz zu ihrem Gesandten in Wien ernannte. Mütterlicherseits dem Malergeschlecht der Schnorr von Carolsfeld entstammend, lernt er in seinem elterlichen Hause alles kennen, was sich in Wien durch Geburt und geistige Bedeutung auszeichnet, und gelangt so schon als Gymnasiast zu dem ruhigen Auftreten, zu dem sicheren Selbstbewußtsein, das sich andere, in minder glücklichen Verhältnissen Geborne, selten und auch nur mühsam erwerben. Es erscheint ihm selbstverständlich, daß er etwas Hervorragendes leisten wird, schon zu einer Zeit, als ihm noch völlig dunkel war, worin er sich auszeichnen würde. Und dieser Mann,

dem die Natur ihre herrlichsten Geschenke an Körper und Geist in die Wiege gelegt hatte und der durch Erziehung und fleißigste Selbstzucht diese Gaben so weit wie möglich entwickelt hatte, statt wie es so häufig bei schönen, von der Natur besonders bevorzugten Menschen geschieht, sie zu vergeuden: dieser Adonis wird in jugendlichem Alter von einer Krankheit heimgesucht, die ihn in den Selbstmord getrieben hätte, wenn er nicht Künstler genug gewesen wäre, um Optimist su sein. Oft genug kam ihm der Gedanke, seinem Leiden gewaltsam ein Ende zu machen und nur der Glaube an seine Mission gab ihm den Mut, es weiter zu ertragen, und diesen Heroismus müssen wir doppelt bewundern bei einem Manne von so heftigem Temperament, daß er einst einen venetianischen Gondolier beinahe erwürgt hätte, weil der ihn übervorteilen wollte. Freilich hat er es durch feste Selbstdisziplinierung früh gebändigt. Äußerlich das Bild vornehmer, ja kalter Ruhe, stürmten in ihm alle Leidenschaften und Begierden, denn „nichts Menschliches blieb ihm fern". Wer ihn so sah, den eleganten Mann mit den vornehmen lässigen Manieren, hätte ihn für einen Diplomaten halten mögen; er war eher verschlossen und schweigsam als gesprächig, ohne Spur von Sentimentalität, jede innere Regung hinter grimmigen Sarkasmen und manchmal brutalem Humor verbergend. Wie hätte sich der aber geirrt, der Tschudi für kalt oder gar temperamentlos gehalten hätte. Er war zu stolz, um seine Gefühle zur Schau zu stellen.

Ich lernte Tschudi vor fast einem Menschenalter kennen, als er nach längerem Aufenthalt in Italien, wo er in dem Marées- und Böcklin-Kreise verkehrte und dessen Anschauungen teilte, nach Berlin gekommen war, um an den Museen zu arbeiten. Er war dann jahrelang Direktorialassistent, besonders die alten Vlamen studierend und seine Forschungen in spärlichen Abhandlungen niederlegend. Auch in dieser vornehmen Zurückhaltung zeigt sich sein Charakter: während andere nie genug und nicht früh genug, was sie eben erforscht, durch den Druck zu veröffentlichen suchen, müssen ihn, den vollendeten Meister des geschriebenen Wortes, die Freunde und vor allem er selbst sich zur Drucklegung geradezu zwingen, denn nie glaubte er sich genug getan, nie sich treffend genug ausgedrückt zu haben. Tschudis Ausdrucksweise hatte nichts Gelerntes oder Erborgtes. Kein Element der Mode: er sprach und schrieb ein vollendetes Deutsch. Flaubert sagt mal, daß das richtige Wort, wenn er es endlich gefunden, auch das wohlklingendste sei: auch Tschudi arbeitete oft tagelang an einer Druckseite, aber das Wenige, was er geschrieben, ist von klassisch vollendeter Form. Nicht etwa von jener geheimrätlichen Klassizität, die nur formal ist, sondern ich meine jene natürliche Einfachheit und Selbstverständlichkeit im Ausdruck, die nicht zehn Worte gebraucht, wo man mit einem auskommen kann.

In seiner stetigen und eher langsamen Entwicklung

tritt der Wendepunkt ein, der über sein Schicksal entscheiden sollte, als er im Alter von 45 Jahren zu seiner eigenen und der Welt Überraschung zum Direktor der Nationalgalerie ernannt wird. Aber die Überraschung der Welt wurde noch größer, als sie plötzlich in Tschudi alle Eigenschaften sich entfalten sah, deren Keime nicht nur ihr, sondern selbst seinen Freunden bis dahin verborgen geblieben waren.

Damals war Richard Schöne Generaldirektor der Museen, der das Verdienst hat, in dem ziemlich kaltgestellten Direktorial-Assistenten die Qualitäten erkannt zu haben, die zur Reinigung und Reorganisation der Galerie nötig waren. Denn damals glich die Nationalgalerie mehr einer zufälligen Anhäufung von Bildern, — wie sie es ja auch ihrer Entstehung nach war — mehr einer Altersversorgungsanstalt für invalide Künstler, als einem Tempel errichtet „der deutschen Kunst", wie es stolz auf dem Frontispiz des Gebäudes heißt.

Kurz nach seiner Ernennung zum Direktor reisten Tschudi und ich nach Paris: er wollte die dortige Kunst, vor allem aber die Pariser Künstler näher kennen lernen. In der Galerie Durand-Ruel erblickte er zum ersten Male Manets Werke in ihrer ganzen Originalität. Manets Genius offenbarte ihm eine neue Welt und wie eine plötzliche Erleuchtung kam ihm der Gedanke, daß die Kenntnis der neueren französischen Kunst absolut nötig sei, um die Entwicklung der zeitgenössischen deutschen Kunst zu verstehen. Ein ebenso einfacher wie genialer Gedanke — aber auch

ebenso gefährlich in der Ausführung. Als mir Tschudi nachdem wir Durand-Ruel verlassen hatten, seinen Plan näher entwickelte, erwiderte ich ihm, daß ich ihn wenigstens jetzt noch für unausführbar hielte: was man in Paris in einem Menschenalter nicht aufzufassen vermocht hätte, würde man schwerlich in Deutschland von heut auf morgen durchzusetzen vermögen.

Und hierbei zeigte sich mir zum ersten Male die verhaltene Leidenschaft nnd Glut der Empfindung Tschudis. Von dem Ziele, das er sich gesteckt hatte, ließ er sich durch keine Schwierigkeit abschrecken, im Gegenteil: sie schienen seine Energie zu stählen und die Erreichung seines Zieles nur noch wünschenswerter zu machen. Kleinliche Intrigue, Neid der Künstler, Mißgunst seiner Vorgesetzten können ihn auch nicht um Haaresbreite von dem einmal als richtig erkannten Wege ableiten. Er spottet derer, die seine Liebe für Böcklin aus seiner Landsmannschaft mit dem Schweizer erklären, die ihm Vaterlandslosigkeit vorwerfen, weil er die Meisterwerke der Franzosen ankauft oder richtiger der Galerie schenken läßt. Er spottet seiner Freunde, die ihm zu größerer Diplomatie raten, weil er alles Diplomatisieren verachtet und des Glaubens lebt, daß der gerade Weg auch der einzig richtige sei.

Seine bestrickende Liebenswürdigkeit läßt ihn Freunde und Gönner finden, die ihm die Mittel darbieten, um die Bilder anzukaufen, für die Staatsmittel nicht vor-

handen sind. Als erstes kauft er La Serre von Manet, und ein Amateur kann keine größere Freude über ein neuerworbenes Stück haben, als Tschudi über dieses Bild. (Notabene würde es jetzt mit dem zehnfachen Preise bezahlt werden.) Wie den Geruch einer kostbaren Havanna oder den Geschmack einer leckeren Frucht sog er die Schönheiten eines Manet oder Leibl in sich ein. Allen Ärger, alle Ekelhaftigkeit ertrug der sonst so stolze Mann, wenn es galt, ein gutes Bild zu erwerben: der Rest war ihm Hekuba. Und ich entsinne mich, wie er vor seiner Übersiedelung nach München beim Abschied mir das Versprechen abnahm, eins der mir gehörigen Bilder von Degas der Pinakothek zu überlassen, und als ich ihm sagte, daß er damit in München dasselbe begönne, was ihn um seine Berliner Stellung gebracht hatte, er mit selbstbewußter Lauterkeit antwortete: „Was liegt daran! — habe ich doch die Nationalgalerie gemacht!“

Mit tadellos blankem Schilde ging Tschudi aus dem jahrelangen Kampfe hervor, der mit der Niederlegung seiner Berliner Stellung endete: sein Amt konnte er aufgeben, aber nicht seine Überzeugung. Obgleich besiegt, Sieger; denn wenn er auch wie der Held in der Schlacht gefallen war, sein Werk blieb bestehen und wird bestehen bleiben.

Die ehrenvolle Berufung nach München war für den schwergekränkten Mann eine große Genugtuung, und mit jugendlicher Begeisterung ging der bald

Sechzigjährige ans Werk. Was er in der kurzen Zeit seiner Münchener Wirksamkeit geleistet hat, ist staunenswert. Wie er, was wertlos, ausmerzte, Fehlendes aus den Provinzialmuseen ergänzte und die Pinakothek neu ordnete, gereicht ihm zu unvergänglichem Ruhme. Es zeigt nicht nur, daß er das ganze ungeheure Gebiet der alten Kunst durchaus beherrschte, sondern er bewies auch seinen phänomenalen Geschmack und seinen nie irrenden Instinkt für die Qualität der Werke. Denn in Tschudi war neben dem Gelehrten der Künstler. Nicht Akribie und die Untersuchung mit der Lupe, nicht der Taufschein, sondern der Augenschein waren ihm das Kriterium für die Echtheit und die Qualität des Werkes. In ihm durchdrang in wunderbarer und vielleicht deshalb so seltner Mischung der Gelehrte den Künstler, und aus dieser Mischung erklären sich seine Wirkung und sein kolossaler Erfolg. Er erkannte nicht nur die historischen Zusammenhänge der Kunst, sondern er erkannte das Wesen der Kunst, das ewig Werdende in ihr. Er legte beim Kunstgelehrten den Akzent auf Kunst, und er sammelte die Kunst, die er liebte, nicht die, die gerade beliebt war. Er sammelte nicht wie der Botaniker, der in seinem Herbarium sämtliche seltenen Exemplare der Flora vertreten haben will. Und während er einerseits mit dämonischer Leidenschaft und mit brutaler Energie in den Besitz der Kunstwerke zu gelangen suchte, die ihm für die Galerie nötig schienen, hat er sich andererseits nie

von politischen Rücksichten oder — was noch gemeiner — von persönlichen Vorteilen bestimmen lassen, Mittelmäßiges in seine Sammlung aufzunehmen.

Die klassischen, lapidaren Worte, die er vor kaum einem halben Jahre in dem Vorwort zur Nemes-Sammlung geschrieben, sind sein künstlerisches Testament geworden, in dem modernen Museumsleiter, wie er sich ihn denkt, hat er sich selbst gezeichnet: von der modernen Kunst aus müsse man zum Verständnis der alten Kunst vordringen, und nicht, wie bisher, umgekehrt; er wußte, daß, wer nichts von neuer Kunst versteht (deren Verständnis uns um so viel näher steht), auch nichts von alter Kunst verstehen könne, denn es gibt nur eine Kunst, ob alt oder neu, die Kunst, die — lebt! Er erkannte, daß jeder Maler nur dann ein Künstler ist, wenn er seine eigene Sprache spricht und daß es eine Torheit ist, von einem modernen Künstler zu verlangen, daß er wie Rembrandt oder Velazquez malen solle. Und während seine Zunftgenossen Ach und Weh über den Verfall der modernen Kunst schrien, weil sie deren Sprache nicht gelernt hatten, und zu bequem waren, umzulernen: erkannte Tschudi, daß jede Renaissance in der Kunst nur in der Erfindung ihrer neuen Ausdrucksweise bestehen kann. Er erkannte, daß der Impressionismus nicht eine neue Richtung in der Malerei ist, sondern eine neue Weltanschauung, die nicht etwa den Verfall der Malerei bedeutet, sondern eine Wiederbelebung.

Leider versagte ihm das Schicksal zu vollenden, was er in München begonnen; aber er hat in der kurzen Zeit seines dortigen Wirkens das Wesentliche getan: sein Nachfolger kann, wie in Berlin so in München auf dem von ihm gebahnten Wege fortschreiten. Er starb wie der tragische Held im Zenith seines Ruhmes und seiner Wirksamkeit, nachdem er in München gefunden, was ihm in Berlin so schnöde versagt worden war: einen kunstsinnigen Prinzen, der ihm volles Vertrauen schenkt, eine vorgesetzte Behörde, die in ihm den Reorganisator des Museums erblickt und ihm in allen seinen Maßnahmen ihre Unterstützung leiht, eine Künstlerschaft, die zuerst zögernd abwartet, dann von seinen Leistungen bezwungen ihm folgt. Was hätte der seltene Mann noch schaffen können! Was hätte er uns allen noch sein können! Er ist uns auf ewig entrissen und nur in der Erinnerung an ihn werden wir schwachen Trost über seinen Verlust finden können. Aber sein Wirken wird unvergänglich bleiben, denn er war Förderer und Mehrer unserer Kultur.

ALFRED LICHTWARK

ALS wir einst an einem schönen Sommerabend auf der Terrasse des Restaurants Jacob in Nienstedten zusammensaßen und natürlich Kunst simpelten, sagte Lichtwark: „Talent ist Charakter", und ohne es zu ahnen, hatte er sich mit diesem Worte treffend charakterisiert. Sein Talent war sein Charakter, und da nach Kants Ausspruch jeder richtige Satz auch umgekehrt richtig ist, könnte man sagen: Ohne seinen Charakter wäre er nicht Lichtwark geworden. Er war ein Mann sui generis gerade durch die Harmonie von Fähigkeiten und Charakter, während sehr häufig besonders bei hervorragenden Männern die Originalität in deren Diskrepanz beruht.

Im Gegensatze zum einseitigen Kunstgelehrten, der sich in sein Spezialfach vergräbt und sich für sonst nichts auf der Welt interessiert, gab es für Lichtwark nichts, was mit Kultur zusammenhängt, wofür er sich nicht interessierte. Kultur war ihm Veredelung des Menschen und das Streben nach Kultur das Ideal seines Lebens.

Er war der geborene Erzieher, und daher wußte er, daß Erziehung vor allem Beispiel ist, also erzog er zuerst sich selbst, bevor er andere erziehen wollte. Ich

habe in meinem Leben niemand kennen gelernt, der sich mehr in der Gewalt hatte, und während des Vierteljahrhunderts — und es waren viele Kriegsjahre darunter, die bekanntlich doppelt zählen — habe ich Lichtwark auch nicht ein einziges Mal außer Fassung gesehen. Selbst als der todkranke Mann am 17. November 1913 auf der Rückreise von Meran, wo er vergebens Heilung gesucht hatte, bei mir war, beherrschte er sich so, daß ich an der Richtigkeit der Diagnose der Ärzte, die ihn aufgegeben hatten, zu zweifeln anfing. Weil er sich selbst diszipliniert hatte, wußte er andere zu disziplinieren. Ich habe nie pflichtgetreuere, höflichere Aufseher gesehen als in der Hamburger Kunsthalle, wo ich oft wochen-, sogar monatelang arbeitete, und als ich Lichtwark nach dem Geheimnis fragte, dem er dieses Resultat verdankte, sagte er, daß es in der Gleichmäßigkeit der Behandlung liege. Der Vorgesetzte dürfe seinen Untergebenen gegenüber sich nie von seiner augenblicklichen Laune leiten lassen.

Erst wenn er mit sich selbst über eine Angelegenheit ins Reine gekommen war, versuchte er, sich mit anderen darüber zu verständigen. Daher die ruhige Klarheit, mit der er sprach und mit der er handelte, daher sind alle seine Schriften Bekenntnisschriften. Sie sind wie Briefe, in denen man sich seine Gefühle und Schmerzen vom Herzen schreibt, und sie geben über den eher verschlossenen als mitteilsamen Mann viel bessere Auskunft als die äußeren Geschehnisse seines Lebens, das in der größten, fast peinlichen

Regelmäßigkeit dahinfloß. Nichts Zufälliges, keine Anekdote, keinen Schwank aus seinem Leben wüßte ich zu erzählen. Er vollendete sich „nach dem Gesetz, wonach er angetreten". Dem mittellosen Volksschullehrer ermöglichten einige liberale Mitbürger, die Universität Leipzig zu beziehen; nach Vollendung seiner akademischen Studien war er einige Jahre Lessings Assistent am Kunstgewerbemuseum in Berlin, als er plötzlich, kaum 35 Jahre alt, auf Empfehlung des damaligen Generaldirektors Richard Schöne zum Direktor der Hamburger Kunsthalle ernannt wurde.

Die Stellung eines Kunsthallendirektors, die er 1886 antrat und die bis dahin von einem Subalternbeamten verwaltet wurde, war damals durchaus nicht glänzend: es ist Lichtwarks Verdienst, wenn er sie zu einer der prominentesten im Kunstleben Deutschlands gemacht hat. Ich muß mir versagen, auf das, was Lichtwark als Galeriedirektor geleistet hat, näher einzugehen, denn für seine Erwerbungen an moderner Kunst dürfte ich kein einwandfreier Zeuge sein, und ich bin nicht Kunsthistoriker genug, um über die Bedeutung seiner Erwerbungen an alter Kunst mir ein Urteil anzumaßen. Ich beschränke mich auf ein Urteil der „Gazette des beaux arts": Il est permis d'écrire qu'il n'existe pas un ensemble aussi important de la peinture allemande du XVe siècle dans l'Allemagne entière. Sehr bescheiden sagte Lichtwark: „Wir können am Besitz unserer Galerie heut von 1379 ab eine tüchtige, in einzelnen Gestalten hervorragende

heimische Malerei durch alle Jahrhunderte verfolgen. Das Geschick ist uns bei dieser Arbeit über Hoffen und Verdienst günstig gewesen."

Nein, es war nicht das Geschick, sondern sein ganz persönliches Geschick, wie und was die Kunsthalle heute ist. Nur auf kulturgedüngtem Boden kann die Kunst gedeihen, daher war für Lichtwark eine Galerie nicht eine Anhäufung von mehr oder weniger guten Kunstwerken, sondern Trägerin und Förderin der Kultur, deren höchste Blüte die Kunst ist. Aber er hätte nicht Hamburger, der er bis in die Knochen war, sein müssen, so sehr Hamburger, daß er, wie er selbst einmal sagte, oft seine Worte aus dem Platt ins Hochdeutsche übersetzen müßte, wenn er nicht vom Einheimischen ausgegangen wäre. Die Akzentuierung des spezifisch Einheimischen ist daher selbstverständlich, aber nicht etwa ein Nachteil, sondern der größte Vorzug der Hamburger Kunsthalle. Er betrieb keine Kirchturmkunstpolitik, sondern durch Förderung einheimischer Kunst hat er am besten die allgemeine Kunst gefördert. Wie der Gedanke, eine Berliner Galerie zu gründen nur für die Meister, die in Berlin gelebt haben, auch nicht etwa ein Konkurrenzunternehmen der Nationalgalerie, sondern deren notwendige Ergänzung wäre. Übrigens beschränkte sich Lichtwark in der Sammlung von neuer Kunst durchaus nicht auf die Hamburger Maler, ganz im Gegenteil, die deutsche Malerei aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts kann mit dem, was Tschudi

in der Nationalgalerie zusammengebracht hat, wetteifern, und nur der Tod hat ihn an dem Ausbau der Sammlung zeitgenössischer französischer Kunst gehindert.

Noch klarer als in seiner Kunsthalle kommt die Harmonie von Talent und Charakter in Lichtwarks Schriften zum Ausdruck: das Schöpferische ist erzieherisch und das Erzieherische schöpferisch. Öfters sagte er mir, daß er Architekt hätte werden sollen. Wie die Fassade eines jeden guten Bauwerkes das Innere des Baues zum Ausdruck bringt, so ist Lichtwarks Stil der prägnanteste Ausdruck seiner Gedanken: phrasenlos, stark und scharf ohne irgendwelche Koketterie oder das Brillantfeuerwerk des Feuilletonisten, der seinen Geist leuchten lassen will. Er ist rein sachlich und daher — klassisch. Sein Zorn wird zu einem an Schiller gemahnenden Pathos, während er seine Überzeugungen mit Lessingscher Schärfe immer von neuem vorzutragen nicht müde wird. Er ist von großer Vielseitigkeit. Ich brauche nur die Titel einiger seiner Bücher zu nennen: „Makartbukett und Blumenstrauß", „Palastfenster und Flügeltür", „Der Heidegarten", „Die Seele und das Kunstwerk". Aber ob er gegen die Routine einer mißverstandenen Gartenkunst, ob er gegen die für unsere bürgerlichen Verhältnisse unpassenden Maße in der Architektur zu Felde zieht, ob er ein Kunstwerk verständlich zu machen versucht: immer geht er von der Naturanschauung aus. Seine Überzeugungen fußten nicht

etwa auf Theorien, sondern einzig und allein auf der Natur. In der Liebe zur Natur sah er den einzig wirksamen Weg zur Förderung der Kunst: daher seine Sammlung der hamburgischen Landschaften, daher vor allem seine Porträtsammlung. Indem er das Nächstliegende seinen Mitbürgern im Bilde vorführte, wollte er sie auf die Schönheiten der sie umgebenden Natur aufmerksam machen, während er andrerseits die Landschaftsmalerei förderte, indem er ihr günstige Aufgaben stellte. Er ließ von den Künstlern, die ihm die berufensten schienen, die Bildnisse berühmter Hamburger malen, die durch die dargestellten Persönlichkeiten das Interesse an der Porträtkunst, in der er einen mächtigen Kulturfaktor sah, neu beleben sollten.

Er war glücklich, dem Fremden die Schönheiten seiner Stadt zeigen zu können, und ich entsinne mich, als Lichtwark mich das erstemal nach Hamburg berufen hatte, der Ausflüge in die Umgegend, deren bester Kenner er war. Er kannte jedes Dorf, jeden Berg, jeden Heckengarten und jede Blume. Er konnte stundenlang über eine bewachsene Mauer, über die Schönheiten einer Wiese sprechen. Und wie glücklich war er, als es ihm gelungen war, vor fünf oder sechs Jahren ein winzig kleines Häuschen in der Heide sich zu bauen, wohl nicht größer als fünf Meter im Geviert, aber ein Meisterwerk in der Ausnutzung des Raumes wie in der Anordnung der Räume: in der Mitte das Speisezimmer, flankiert von je einem Schlaf-

zimmer, und hinter dem Speisezimmer eine Küche, in der der eiserne Herd mit Gasheizung gerade Platz hatte. Aber der Kalbsbraten, der uns serviert wurde, war ebenso vortrefflich wie die rote Grütze, deren Rezept er von seiner Mutter übernommen hatte. Auch im Essen ein echter Sohn Hamburgs: ebensogut wie Brillat-Savarin hätte er eine Physiologie des Geschmackes schreiben können, vielleicht nicht so pikant, aber dafür desto gesünder. Hamburg ist berühmt wegen seiner Küche, aber auch in jedem Nachbardorf ist man sicher, ein Wirtshaus zu finden, wo man vortrefflich zu Mittag essen kann. Oft fuhren wir nach Blankenese oder über die Elbe ins Hannoversche, und ich mußte an Bayersdörffer denken, der — ach! — vor bald zwanzig Jahren mich in die Geheimnisse der italienischen Küche eingeweiht hatte, wenn Lichtwark das Menü machte, um meinem Magen die heimatlichen kulinarischen Genüsse zu demonstrieren. Aber er verschmähte keineswegs die luxuriösen Speisen, und mit demselben Behagen, mit dem er ein gutes Stück Rindfleisch aß, goutierte er einen Hummer oder einen französischen Calville-Apfel. Stets mußte jedoch die Verfeinerung des Geschmacks den Luxus bedingen, wie im Leben, so in der Kunst. Neben Meister Bertram oder Franke konnte er für einen Manet oder Degas schwärmen, wie er das größte Vergnügen an der Lektüre Guy de Maupassants oder Anatole Frances fand. Er war ein ästhetischer Feinschmecker auch in der Kunst, aber er war der größte Gegner des

Snobismus in der Asthetik, denn er war kerngesund in seinen Anschauungen. Wäre auch sonst sein ungeheuerer Einfluß auf die zeitgenössische Kultur denkbar? Seine Überzeugungen waren nicht gemacht, sondern sie waren echt, denn sie waren erlebt. Er war nicht nur Erzieher, er war auch Künstler. Man braucht nur „Eine Sommerfahrt auf der Jacht Hamburg“ zu lesen: ein einfaches Tagebuch, wo Tag für Tag die Geschehnisse auf dem Schiff erzählt werden, aber aus den Geschehnissen werden Erlebnisse, denn aus jeder Zeile spricht das warme Herz des Autors, die Liebe zu den Menschen und zur Natur. Da ich nun bei der Sommerfahrt bin, will ich eine Lieblingsanekdote Lichtwarks zum besten geben. Der Kapitän der Jacht bittet Lichtwark um ein Buch für die langen Sommerabende. Er gibt ihm den ersten Teil „Faust“, den er auf die Reise mitgenommen hatte, und als er nach ein paar Tagen den Kapitän fragt, wie ihm das Buch gefiele, antwortet dieser: „Papier ist geduldig.“ — Und eine andere aus seiner Jugendzeit. Er wird mit Hermann Grimm, dessen Kolleg er hört, näher bekannt, als eines Tages die Rede auf Rembrandts Radierungen fällt. Grimm kennt sie nicht, und man geht am nächsten Tage ins Kupferstichkabinett, und als er die Radierungen Rembrandts lange angeschaut und bewundert hatte, sagte der von italienischer Kunst eingenommene Ästhetiker: „So etwas sollte man eigentlich kennen.“ Eine dritte ist vielleicht noch bezeichnender für Lichtwarks Humor.

Einige alte Stiftsdamen lesen zusammen die Bibel, und auf die Frage, ob sie auch alles verstünden, antwortete die eine: „Was wir nicht verstehen, erklären wir uns.“

Trotz der schweren Kämpfe, die er durchzumachen hatte, blieb Lichtwark Optimist: er glaubte an den Sieg seiner Sache, die er selbstverständlich für die gerechte hielt. Alle Anfeindungen seiner Gegner konnten ihn nicht in seiner Meinung schwanken lassen. Tapfer und heldenmütig setzte er seine Stellung aufs Spiel, indem er für ein Kunstwerk eintrat. Wie oft hat er sich für mich selbst eingesetzt. Ich erinnere nur an die Stürme, die vor 24 Jahren mein Peterssen-Porträt in Hamburg erregte: er kämpfte nicht mit lauten Worten, sondern mit diplomatischer Geschicklichkeit suchte er seine Gegner von der Irrigkeit ihrer Meinung zu überzeugen. Und wenn er schließlich auf der ganzen Linie gesiegt hat, so verdankt er seinen Erfolg gerade seiner Gesinnungstüchtigkeit, mit der er das einmal als richtig Erkannte verteidigte. Man vertraute ihm. Wie oft hörte ich den jetzt verstorbenen Bürgermeister Burchard, als ich ihn vor noch nicht drei Jahren malte, sagen, daß er dieses oder jenes Bild, das Lichtwark zum Ankauf für die Kunsthalle vorgeschlagen hatte, nicht schön finden könne, daß er aber, da es Lichtwark für die Galerie und dessen Besitz für notwendig erachtete, als Präses der Kommission dem Ankauf zugestimmt hätte.

Endlich war er der unbestrittene Richter in allen

ästhetischen Fragen geworden, und als er vor kaum zwei Jahren sein 25jähriges Jubiläum als Direktor der Kunsthalle feierte, wurde ihm von der Bürgerschaft, und zwar einstimmig von allen Parteien, von der äußersten Rechten bis zu den Sozialdemokraten, ein Ehrengehalt votiert.

Leider durfte er sich nicht lange dessen erfreuen. Seit mehr als einem Jahre war in dem bis dahin kerngesunden Mann eine auch äußerlich sichtbare Veränderung vorgegangen. Der früher rastlos tätige Mann ermüdete bei der Arbeit, die sonst seine größte Erholung gewesen. Im Juli vorigen Jahres mußte er sich einer schweren Magenoperation unterziehen, deren Folgen er jetzt erlegen ist.

Wohl dürfen wir über den frühzeitigen Verlust des seltenen Mannes trauern, aber in den herben Schmerz mischt sich die Freude über sein köstliches Leben. Seine Stadt durfte stolz auf ihn sein, aber er nicht minder auf seine Stadt, die ihm vertraute. Nur in der freien Reichsstadt Hamburg konnte er vollbringen, was er vollbracht hat. Zu größerem Ruhme Hamburgs ist Alfred Lichtwark Praeceptor Germaniae geworden!

HANS GRISEBACH

Unsrer Welt Paläste baust du,
Baust zugleich die Welt auch selber,
Heiter aus des Lebens Gleichung
Rechnend das berühmte X.
Doch wir fürchten: deine Zirkel,
Keuscheste Gedankenkreise,
Stört mit übermüt'gem Tritte
Einst ein allerliebstes Füßchen.

So hatte kurz vor Ausbruch des siebziger Krieges in dem eben erschienenen neuen „Tanhäuser" Eduard Grisebach seinem um ein oder zwei Jahre jüngeren Bruder Hans zugerufen, ohne wohl selbst zu ahnen, wie bald seine dichterische Prophezeiung in Erfüllung gehen würde. Denn aus dem angehenden Architekten war in wenigen Jahren ein berühmter Baumeister geworden. Und auch, was ihm in der zweiten Strophe geweissagt war, hatte sich durch seine Verheiratung bewahrheitet.

Hans Grisebach stand im Zenith seines Ruhmes, als ich ihn Mitte der achtziger Jahre kennen lernte. Er war ein schlanker, hochgewachsener Mann, dessen

korrekte Haltung schwer den Künstler erraten ließ. Eher hätte man ihn für einen Beamten halten können oder einen Offizier, als der er den Krieg gegen Frankreich bei den Gardefüsilieren, den sogenannten Maikäfern, mitgemacht hatte. Was aber am meisten an ihm auffiel: der große, runde Kopf, der um so größer wirkte, als seine untere Partie besonders klein war, gab seinem Gesicht ein fast kindliches Aussehn, das noch durch blaue, träumerische Augen und das Rosige seines Teints verstärkt wurde. Während sein Bruder Eduard auffallend brünett war, war er äußerst blond.

Er war sehr zurückhaltend, aber nicht aus Stolz, sondern aus Selbstachtung: er haßte das Gewöhnliche. Doch im intimen Kreise taute er auf und er konnte von bezaubernder Liebenswürdigkeit sein, und sein ausgesprochen hannoverscher Dialekt — in Hannover soll bekanntlich das reinste Deutsch gesprochen werden — unterstützte noch die Kultur, die seine Worte atmeten.

Geboren als Sohn des Botanikers Grisebach, der die Universität und die Stadt Göttingen ein Menschenalter hindurch beherrschte, hatte er die beste Kinderstube gehabt. In dem Hause des Vaters, der ein Korpsbruder und Duzfreund Bismarks und ein Schwager des großen Chirurgen Langenbeck war, sah er von Jugend an die geistige Elite Deutschlands. Das gab seinem Auftreten die ruhige Sicherheit, das stolze Selbstbewußtsein, das ihn die Eitelkeiten der Welt,

Titel und Orden verachten ließ. Frühzeitig hatte ihm seine eminente Begabung den ihm gebührenden Platz unter den besten seiner Kollegen eingeräumt, ohne den schweren Kampf, der oft auch den Begabtesten nicht erspart blieb. Die Grazie und Anmut seines Talentes liessen ihm die reifen Früchte in den Schoß fallen; unbestritten war er einer der berühmtesten und gesuchtesten Baumeister Berlins geworden und er wäre der berühmteste geworden, wenn er nicht alles getan hätte, um — es nicht zu werden.

Nicht etwa, daß er nicht mit Leib und Seele bei seiner Kunst gewesen wäre, aber sobald er die künstlerische Lösung seiner Aufgabe gefunden zu haben glaubte, war sein Interesse geschwunden. Das Geschäftliche, das mit jedem Bau und vor allem mit jedem Bauherrn verbunden ist, war ihm zuwider. Er liebte seine Kunst wie je ein Künstler, aber statt die Verdrießlichkeiten, die die Ausführung eines jeden Baues nun einmal mit sich bringt, zu überwinden, suchte er sich ihnen durch die Flucht zu entziehen.

Daher der Zwiespalt in seinem Leben, der ihn auch vorzeitig seiner Kunst entzog. Statt seinen Neigungen zu widerstehen, erlag er ihnen, und die letzten zehn Jahre seines kurzen Lebens war er nur noch Bibliophile, auch darin seinem Bruder Eduard ähnlich, der nach dem phänomenalen Jugenderfolg mit seinem „Neuen Tanhäuser“ die letzten dreißig Jahre seines Lebens kaum noch einen Vers geschrieben hatte und mit aufopferndem Fleiße machte, was ein

jeder Bibliothekar hätte machen können. Beide Brüder waren Genußmenschen: sie lebten ihren Neigungen. Sie taten, was ihnen ihr Talent zu tun vorschrieb, ohne von ihm mehr zu fordern; daher in beider Leistungen das Vollendete der Form, das Graziöse, aber auch ein gewisses Weibliches, das Fehlen des Äußersten, das nur dem Künstler beschieden ist, der den Kampf mit dem Engel durchgefochten hat: ich lasse dich nicht, du segnest mich denn. Beider Brüder Talent war lyrischer, fast romantischer Natur, das nicht ganz in das realistische Zeitalter Bismarcks paßte: der um ein oder zwei Jahre Ältere, nachdem er seine Jugendsensationen in die unvergänglichen Verse des „Neuen Tanhäuser" gegossen hatte, fand im Studium Schopenhauers Befriedigung. Hans Grisebachs Talent entfaltete sich während der Umwandlung Berlins aus einer mittleren Residenz zur Reichshauptstadt und er machte sie nicht nur mit, sondern er bestimmte ihren architektonischen Charakter mit durch sein Faberhaus, dessen letzte Konsequenzen erst Messel ziehen sollte. Das Landhaus in der Lichtensteinallee mit der reizenden Loggia war seine Lieblingsschöpfung und ich glaube, daß sich in diesem Bau die ganze Fülle seines Talentes und seiner Kultur dokumentierte.

In der so seltenen Vereinigung von ursprünglichem Talent und höchster Kultur liegt das Charakteristische von Grisebachs künstlerischer Persönlichkeit. Er fußte in und auf der Tradition, aber bedeutet das etwa

einen Mangel an Originalität? Nur die „Narren auf eigene Hand“ wollen eine neue Form erfinden: der Künstler will ausdrücken, was er empfindet, seine Vision. Selbstverständlich bedient er sich dazu der vorhandenen Formen, die zu neuen Formen, ihm unbewußt, werden, indem er seine Empfindungen auszudrücken versucht. Mag einer in griechischen oder römischen, in byzantinischen, gotischen oder Renaissanceformen bauen, das ist ganz gleichgültig: nur die Kraft der Persönlichkeit, die sich in den verschiedenen Formen ausdrückt, macht die Größe des Künstlers.

Grisebach hat jeder seiner Schöpfungen den Stempel seiner Persönlichkeit aufzudrücken vermocht. Würde sonst in unserer schnell lebenden und noch schneller vergessenden Zeit noch von ihm die Rede sein!

WOLDEMAR RÖSSLER

Ende November vorigen Jahres sah ich Rößler zum letzten Male: er kam aus Belgien mit einem Kommando hier durch. Er hatte den Krieg von Beginn an mitgemacht, war zum Offizier-Stellvertreter und bald darauf zum Leutnant avanciert und mit dem Eisernen Kreuz ausgezeichnet worden. In unzähligen Sturmangriffen und Gefechten war er unverletzt geblieben, aber der kaum fünfunddreißigjährige, stämmige Mann schien um Jahrzehnte gealtert: tiefe Niedergeschlagenheit lag auf seinen Zügen. Er war seelisch gebrochen, und als ich vierzehn Tage später die traurige Kunde erhielt, daß er in Arys in Ostpreußen, von einem Gehirnschlag getroffen, tot hingesunken sei, wurde meine schlimme Vorahnung nur bestätigt. Den fast übermenschlichen Qualen und Leiden, denen der Körper siegreich getrotzt hatte, war seine Seele erlegen.

Der Tod des mitten auf seinem Lebenswege Dahingerafften hat die deutsche Kunst um eine ihrer schönsten Hoffnungen beraubt, und wehmutsvoll betreten wir die Ausstellung seiner Werke, die die Witwe

pietätvoll im Salon Cassirer zusammengestellt hat. Aber vor der stolzen männlichen Kunst des Frühvollendeten hat Sentimentalität zu verstummen: tapfer und mutig wie der Soldat, war in Rößler auch der Künstler.

Auf der Königsberger Akademie trefflich vorgebildet, kommt er nach Berlin, schließt sich unserm Kreise an und erkämpft sich mit seinem Bilde „Landschaft im Mai“ (Katalog Nr. 6), das in der Sezession von 1907 ausgestellt wurde, die Aufmerksamkeit des Publikums, der Kollegen, und der deutsche Kunstverein, im richtigen Verständnis seiner Aufgabe, das aufstrebende Talent zu fördern, kauft das Bild zur Verlosung an. Es ist trotz seiner ziemlich großen Dimensionen ein anspruchsloses Bild ohne jede Sensationslüsternheit, ein Frühlingstag in Ostpreußen, daß dem in Dresden Geborenen zur Heimat geworden war, fast ohne Motiv, nur lyrische Frühlingsstimmung, diese aber durch die feinen Abstufungen in den Valeurs frappant wiedergebend. Schon in diesem Bilde, mit dem er zuerst vor die Öffentlichkeit trat, zeigt sich die eigene ursprüngliche Naturauffassung, die den großen künftigen Künstler verrät, und als solcher malt er nicht nur, was er sieht, sondern auch was er fühlt. Nicht die verstaubte Luft des Ateliers, sondern die frische Luft der Natur atmen seine Bilder. Wenig bedacht auf den gleißenden Vortrag, alles in den Ausdruck der Stimmung legend, nicht das Zufällige, sondern das Konstruktive suchend. Er baute seine Bilder wie der Architekt seine Häuser, flächig

und in großen Maßen. Freilich verliert seine Farbe oft den Reiz und die Durchsichtigkeit, aber das Bild gewinnt etwas, was unendlich mehr wert ist: die Raumwirkung. Wir können in seinen Landschaften spazieren gehen, so klar sind die Pläne gegliedert, so groß ist der Raum gesehen. Und ich möchte fast behaupten, daß das Ungelenke seines Vortrages, statt seinen Bildern zu schaden, ihnen eher zum Vorzug gereicht, indem uns das rastlose Streben des Künstlers nach seinem Ideal, sein Kampf mit der Materie deutlicher vor Augen tritt. Wir sehen das Werden des Bildes vom Grundriß an, wie es emporwächst und wie es sich vertieft, wie der Maler arbeitet, nur auf den Eindruck bedacht, ohne sich durch Details von dem, was die Hauptsache ist und sein muß, ablenken zu lassen. Er malt nicht, was er will, sondern was er muß — so und nicht anders. Ganz und gar Lyriker, nicht von der Zartheit eines Corot, sondern eher von der herben Strenge der primitiven Deutschen.

Natürlich lassen ihn die Stimmungen und Sehnsüchte der Zeit nicht unberührt: er verfolgt aufmerksam und begierig, was vor ihm gemalt worden und was um ihn herum geschaffen wird. Aber das unterscheidet ihn von den törichten Nachahmern unter seinen Mitstrebenden, daß er nicht das Äußerliche, sondern das Innerliche der Meister zu verstehen und in sich aufzunehmen sucht. Er will nicht falsche Cézannes oder Van Goghs malen, sondern er studiert

in ihren Werken, wie sie ihr Naturempfinden zum Ausdruck gebracht haben. Dadurch bleibt er immer er selbst.

Wohl war er Schwankungen ausgesetzt, und die Ausstellung zeigt in manchem späteren Bilde statt eines Fortschritts eher einen Rückschritt, aber immer wieder, und zwar wie nach überstandener Krankheit neugestärkt, führt ihn sein gesunder Instinkt auf den rechten Weg zurück.

Der Künstler unterscheidet sich vom Kitschmaler vor allem durch die Gesinnung, und Lichtwark hat sogar den Satz geprägt: Talent ist Charakter. Ob das richtig ist, darüber zu streiten ist hier nicht der Ort, auf Rößler trifft es jedenfalls zu. Sein Talent war sein Charakter, und sein Charakter war sein Talent. Gerade jetzt wird so viel über Heimatskunst geschwatzt: sie liegt nicht im Sujet, nicht darin, daß jeder nur den Kirchturm seines Dorfes malt, sie liegt in der eigenen Naturauffassung, darin, daß der Maler das Sujet mit eigenen Augen schaut und wiedergibt. Man kann wie Berliner Maler blicken und den Nordpol malen, aber nur dann — wenn man ein Künstler ist, d. h. wenn man seinen Geist dem Stoffe aufprägt.

Viele Wege führen in der Kunst nach Rom, aber jeder Künstler muß seinen eigenen gehen, um ans Ziel zu gelangen, den Weg, den seine Überzeugung ihm vorschreibt. Rößler ist sich selbst treu geblieben, was bei seiner Jugend doppelt anzuerkennen ist. Mag er malen oder zeichnen oder seine Kriegserlebnisse

uns berichten, immer spricht er seine eigentümliche Sprache. Die Zeitschrift „Kunst und Künstler“ hat eine Anzahl seiner Feldpostbriefe veröffentlicht. Einfach und schlicht erzählen sie die grausigen Vorgänge, deren Zeuge er war, ohne irgendwelche Blutrünstigkeit, aber auch ohne falsche Sentimentalität. Auch in der Uniform bleibt er ein empfindender Mensch und der feine Künstler, der er im Frieden war. Februar 1915 schreibt er aus Brüssel: „Meine Kompagnie ist auf Gouvernementswache, ich bin frei und ledig aller Pflicht und benutze diesen schönen Frühlingstag, um in das neue Museum zu gehen und in das Bois de la Cambre. Auf den Straßen werden Weidenkätzchen verkauft, im Bois blühn schon die Gänseblümchen, und die Brüsselerinnen, trotzdem es ihnen nun allmählich auch weich ums Herz wird, markieren Feindlichkeit, indem sie ihren König Albert an der Brust tragen und auf dem Kopf eine Art belgisches Käppi, die neue Frühjahrsmode. Aber wir sind großmütige Sieger und sehen darüber lächelnd hinweg.“ Und in einem andern Briefe berichtet er lakonisch: „Für die vor Lille ausgestandenen Gefahren erhielt ich das Eiserne Kreuz.“

Die Werke, die wir in der Ausstellung sehen, umfassen die kurze Zeitspanne von 10 Jahren: wer könnte sagen, was er geleistet hätte, wenn ihn nicht ein tragisches Geschick frühzeitig dahingerafft hätte. Eins steht fest: unter seinen Altersgenossen war er nicht nur eins der hoffnungsreichsten, sondern auch eins

der gediegensten Talente. Die Rechtschaffenheit gegen seine Kunst verleiht seinen Bildern dauernden Wert, und wenn all das tolle Zeug, das uns das letzte Dezennium vor dem Kriege gebracht hat, längst von der Bildfläche verschwunden sein wird, werden Rößlers Bilder bestehen bleiben: denn sie sind ehrlich.

Wenn Deutschsein heißt, eine Sache um ihrer selbst willen tun, so war Woldemar Rößler ein echt deutscher Künstler. Seine Werke verdienen den kommenden Geschlechtern als Zeugnis wahrhaften Strebens nach dem Höchsten und leidenschaftlicher Liebe für die Kunst aufbewahrt zu werden. Im Jahre 1910 erwarb die Bremer Kunsthalle auf unserer Ausstellung die schöne „Abendlandschaft“ (Katalog Nr. 16), und im vorigen Jahre folgte diesem Beispiel die Berliner Kunstdeputation, indem sie für die neuzugründende städtische Galerie das Bild „Saamland“ (das wir leider auf der Ausstellung vermissen) ankaufte. Noch manch anderes Bild, wie das schöne „Selbstporträt“ oder „Die Malerfamilie“, „Die Fohlenkoppel“ oder „Der Mann, die Straße kehrend“ verdienen öffentlichen Sammlungen einverleibt zu werden, denn sie zeigen nicht nur das große Talent des Malers, sondern auch in seltener Treue, was in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts bis zum Ausbruch des Krieges die deutsche Kunst erstrebte und bewegte.

MENZEL

IN keiner Galerie der Welt ist das Lebenswerk eines Malers in solcher Fülle und Reichhaltigkeit gesammelt wie in der Nationalgalerie zu Berlin das Werk Adolph Menzels: hier können wir den Meister, ich möchte fast sagen vom ersten bis zum letzten Tage in seiner Arbeit verfolgen, nicht nur in seinen Hauptwerken, in seinen zahllosen graphischen Blättern, sondern in beinahe noch zahlloseren Zeichnungen, Skizzen, Entwürfen, in seinen durchgeführtesten Bildern ebenso wie in Kritzeleien oder „Griffonagen", die der Augenblick gebar und die in ihrer Ursprünglichkeit das Genie Menzels deutlicher erkennen lassen als die großen Gemälde, denen die Arbeit oft die Frische nahm. Wir staunen und bewundern. Und wenn auch in die staunende Bewunderung manchesmal ein Bedauern über philiströse Kleinlichkeiten und Geschmacksverirrungen dringen sollte, so wird doch in jedem Beschauer seines Werks die Überzeugung reifen, daß wir in Menzel die größte malerische Begabung, die Deutschland im neunzehnten Jahrhundert hervorgebracht hat, zu verehren haben.

Dieses Urteil darf wohl als das allgemein gültige über Menzel angesehen werden: nicht so einig ist das Urteil über seine Entwicklung: nicht nur Hugo von Tschudi, sondern auch sein begeisterter Verehrer Karl Scheffler (der wohl das beste Buch über ihn geschrieben hat) spielen den jungen Menzel gegen den alten Menzel aus, als ob er nicht ganz geleistet hätte, was er versprochen. Auch ich ziehe den jungen Goethe dem klassischen vor, und die Illustrationen zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen, das Interieur mit der wehenden Gardine, die Aufbahrung der Särge der Märzgefallenen am Gendarmenmarkt, das Theatre du Gymnase und vieles andere ziehe ich allem vor, was der alte Menzel gemacht hat. Aber wie Goethe sich so entwickeln mußte, wie er sich entwickelt hat, ebenso folgerichtig scheint mir in den großen Friedrichsbildern, im Krönungsbild, im Walzwerk und im Ballsouper sich Menzel zu entwickeln nach dem Gesetz, nach dem er angetreten.

Das Genie ist ein Geschenk, das die Götter dem Künstler in die Wiege gelegt haben, und mit Recht setzt es Kant, indem er die Kunst als Kunst des Genies definiert, a priori bei jedem Künstler voraus: wie er aber mit diesem Pfunde wuchert, ist sein Werk und hängt von seinem Charakter ab. Nun hat es wohl selten einen Künstler gegeben, der mehr seiner Kunst gelebt hat als Menzel, der mit größerer Inbrunst, mit mehr Hingebung und größerem Fleiße mit und nach seiner Kunst gerungen hat. Jeder, auch

der flüchtigste Strich seiner Zeichnungen beweist den Ernst und die Stärke seines Charakters. Ja, ich möchte sagen, während manch ein Künstler an zu wenig Charakter leidet, litt Menzel an zu vielem Charakter. Statt von seinem Genie sich das Gesetz vorschreiben zu lassen, schrieb sein Charakter ihm den Weg vor.

Das Äußere des Menschen ist von seinem Innern nicht zu trennen: das Gefallen an sich selbst macht gefällig, das Gefühl eigener Anmut anmutig, sagt Goethe, und ich glaube, daß der eigensinnige und rauhbeinige Zug in seinem Charakter, der sich so oft störend in seinem Werke zeigt, durch sein Äußeres, wenn nicht bedingt, doch sehr vermehrt wurde. Denn Menzel hatte das Aussehen eines Gnomen. Ein kolossaler Kopf saß auf einem winzig kleinen Körper, als hätte eine böse Fee den großen Geist in ein viel zu kleines Gefäß gepreßt. Ein riesenhafter Zwerg und ein zwerghafter Riese. Wie er sich selbst auf einem seiner schönsten Bilder im Atelier 1848 mit seinen Geschwistern gemalt hat. Unbrauchbar zum Militärdienst wegen Gnomenhaftigkeit steht in dem Ausmusterungsschein, den die Nationalgalerie aufbewahrt. Und auch Steffeck, der mit Menzel ungefähr gleichaltrig war, erzählte, wie der noch dazu von epileptischen Krämpfen stark heimgesuchte Mann von den Kameraden wegen seiner monströsen Häßlichkeit oft zu leiden hatte. In seinem Testament schreibt er: „Nicht allein, daß ich ehelos geblieben,

habe ich auch lebenslang mich jederlei Beziehung zum anderen Geschlecht (als solchem) entschlagen. Kurz, es fehlt an jedem selbstgeschaffenen Klebestoff zwischen mir und der Außenwelt.“ Der Verzicht, der aus diesem Bekenntnisse spricht, wird nicht ohne schweren Kampf vor sich gegangen sein, denn sonst würde Menzel „in höheren Jahren“, wie er schreibt, dessen nicht erwähnen. Aber auch aus den Briefen an seinen Freund Arnold in Cassel ist die Liebe zu dessen Tochter zu erkennen, noch deutlicher aus dem Porträt, das er 1844 von der jungen Dame gemalt hat. Es ist also Resignation, die ihn auf den Umgang mit Frauen verzichten läßt, und daraus erklärt sich unschwer der mit den Jahren immer stärker hervortretende Zug eines mürrischen, ingrimmigen Humors. Als wollte er sich rächen an dem Schicksal, das ihm die irdischen Freuden der Liebe versagte. Daher auch seine ruhe- und rastlose Tätigkeit: er hatte nichts als seine Arbeit.

Böcklin hat Menzel einen großen Gelehrten genannt, womit er ihm nicht mehr und nicht weniger als das Genie abspricht (denn nach Kant ist das Wort Genie auf Gelehrte überhaupt nicht anwendbar: lernen ist nicht mehr als Nachahmen, und so kann die größte Gelehrigkeit nicht für Genie gelten. Genie ist die angeborene Begabung, die sich nicht lernen läßt). Nie hat ein Künstler über den anderen ein schieferes Urteil ausgesprochen. Menzel verdankte alles seinem Genie, Beweis dafür, daß gerade seine Parerga, die

Werke, die nebenher entstanden, die besten sind, wo er unbewußt seinem Genius folgte. Richtiger könnte man sagen: Menzel war ein großes Genie, aber ein sehr schlechter Gelehrter, denn sonst hätte er seine Begabung besser begriffen. Die Illustrationen zu Kugler nannte er Jugendsünden und seine schönsten Sachen blieben bis in sein höchstes Alter in irgendeinem Winkel seines Ateliers versteckt, bis sie ein findiger Kunsthändler ans Tageslicht der Öffentlichkeit zog. Ja manch Schönstes kam erst nach seinem Tode zum Vorschein. Wenn aber Böcklin Menzel einen Gelehrten nannte, um damit anzudeuten, daß er sehr viel gelernt hatte, so ist das ebenso falsch. Wohl war Menzel ein Virtuose in seinem Metier, aber die Virtuosität war ihm wie jedem wahren Künstler angeboren.

Man spricht heute wieder so viel von der künstlerischen Gesinnung, und zwar sehr zum Schaden der Kunst, als machte das Wollen den Künstler. Nein: das ihm voluisse sat est ist nirgends falscher als in der Kunst: in ihr sind Wollen und Können Eines. Das Genie kann nicht nur, was es will, sondern es will nicht, was es nicht kann. In der Beschränkung zeigt sich der Meister. Wer nicht vom Handwerk ausgeht, kann nie ein großer Maler werden und hätte er das Wollen eines Raffaels oder Rembrandts. Was ist denn Kunst anderes als der Ausdruck der Empfindung des Künstlers: er denkt nicht nur mit, sondern auch in den Mitteln seiner Kunst. Denken und Anschauung

ist beim Künstler dasselbe, und malerisches Denken heißt die Welt so auffassen, daß die Auffassung mit den Mitteln der Malerei zu realisieren ist. Die gestaltende Phantasie ist nicht minder göttlichen Ursprungs als die schöpferische Phantasie, und ein Maler, der sein Metier nicht versteht, ist vielleicht ein großer Dichter, aber nie ein großer Maler.

Kunst und Handwerk sind unlösbar miteinander verwachsen, und auch die scharfsinnigste ästhetische Analyse vermag nicht zu sagen, wo das Handwerk aufhört und das Kunstwerk anfängt. Wohl kann jeder malen lernen, ja er kann so wie sein Meister malen lernen. Aber dann bleibt er Nachahmer. Seinen Empfindungen mit Pinsel und Farbe Gestalt zu geben, kann niemand lernen, denn nur das Genie ist original.

Die künstlerische Originalität beruht aber nicht, wie immer noch namentlich von der deutschen Ästhetik behauptet wird, in der Erfindung einer neuen Welt — denn sonst gäbe es schon lange keine Originalität mehr, da auch in der Kunst Rabbi Akibas Wort gilt, daß es nichts neues unter der Sonne gibt — sondern die Originalität beruht in der neuen Darstellung der alten Welt, die, solange es Kunst gibt, dieselbe geblieben ist, wie sehr sich auch ihr Äußeres geändert haben mag. Selbstverständlich, daß die originale Darstellung nur auf der originalen Anschauung beruhen kann. Rembrandt sieht den Amsterdamer Juden durch die Brille der alttestamentarischen Darstellung, Menzel stellt in Jesus unter den Schrift-

gelehrten Juden vom Mühlendamm dar. Dafür ist Menzels Genie so weit von dem Rembrandts entfernt, als Rembrands Größe und Einfachheit sich über Menzels kleinlicher Auffassung erhebt, und es wäre töricht — wie die Kritik in Menzels letzten Lebensjahren oft getan hat — Menzel dem großen Holländer an die Seite stellen zu wollen. Aber selbst wenn die Natur ihn mit diesen höchsten Qualitäten ausgestattet hätte, würde er sich zur Freiheit eines Rembrandt haben durcharbeiten können im Zeitalter der Erfindung der Photographie? Was heißt denn künstlerische Freiheit anderes als die möglichste Subjektivität in der Wiedergabe der Natur, während die Photographie als mechanisch deren rein objektive Wiedergabe ist. Die Photographie ist also der strikteste Gegensatz zur Kunst, und es hieße die Kunst geradezu töten, wollte man von ihr verlangen, — wie es leider noch oft geschieht — was nur die Photographie zu leisten imstande ist. Der Künstler — und diese Binsenwahrheit muß immer wiederholt werden — sieht nicht die Natur, sondern was sein Geist in sie hineinlegt: er schreibt sie nicht ab wie die Photographie, sondern er erschafft nach ihr ein Neues, eine neue Natur nach seinem Ebenbilde. Die Photographie ist das Spiegelbild der Natur; die Kunst ist das Spiegelbild des Künstlers.

Die Worte Schopenhauers „Goethe war so sehr Realist, daß es ihm durchaus nicht zu Sinnen wollte, daß die Objekte als solche nur da seien, insofern sie

von dem erkennenden Subjekt vorgestellt werden" passen nicht sowohl auf den Realisten in Goethe als auf den Künstler in Goethe. Sie passen auf jeden Künstler, auch auf den eingefleischtesten Idealisten. Kann es überhaupt einen Künstler geben, dem nicht die Erscheinung des Gegenstandes der Gegenstand selbst ist? Die Kunst hat es nur mit dem Schein und nicht mit dem Sein zu tun. Der Künstler sieht nur seine Vision von der Wirklichkeit, und je unverfälschter er seine Vision im Bilde wiederzugeben imstande ist, desto überzeugender wirkt er, das heißt, desto wahrer ist er. Daher gibt es in der Kunst nur subjektive Wahrheit.

Indem nun die Photographie zum ersten Male ein objektives Bild von der Wirklichkeit gab, mußte sie auf unser ganzes Sehen, also auch auf das künstlerische Sehen, den größten Einfluß ausüben, und zwar einen sehr unheilvollen, denn sie bestärkte den Künstler in dem ästhetischen Irrtum, der schon, wie aus der Fabel von den Früchten des Apelles und den Spatzen hervorgeht, bis auf die alten Griechen zurückdatiert, daß die Kunst in der möglichst wahren Wiedergabe der Wirklichkeit bestände. In der wahren Wiedergabe der Anschauung liegt allein die künstlerische Wahrheit und daher ist der Künstler viel wahrer als die Photographie, mag er sich von der Wirklichkeit auch meilenweit entfernen.

Auch wenn wir nicht wüßten, daß Menzel seinen jüngeren Bruder in den später zu großer Ausdehnung gelangten photographischen Verlag von Schauer gesetzt hatte, müßten wir doch annehmen, daß der Wahr-

heitssucher, der er war, von der Photographie stark impressioniert werden mußte. Nicht etwa, daß er sie wie so viele andere bei der Arbeit benutzte, im Gegenteil, er verachtete die Maler, die aus Impotenz, weil sie nicht zeichnen konnten, oder aus Faulheit nach der Photographie arbeiteten — nur die Porträts von zwei Herren auf dem Krönungsbilde, die, während er an dem Bilde malte, gestorben waren, hat er, wie er mir einmal sagte, mit Zuhilfenahme der Photographie gemalt — aber sein von Natur aus auf die Beobachtung und Wiedergabe auch des minutiösesten Details gerichteter Sinn mußte durch die Photographie neue Nahrung erhalten.

Es ist der tragische Zug in Menzels Entwicklung, daß sein Charakter den freien Flug seiner Phantasie zu fesseln versuchte, daß seine künstlerische Gewissenhaftigkeit die Gebilde seines Genies gleichsam sezierte und somit das höchste, das Leben, seiner Kunst zu nehmen drohte. Und wenn er bei zunehmendem Alter noch Bilder wie das Krönungsbild, das Walzwerk, das Ballsouper schuf, so ist das nur der Beweis seiner eminenten Begabung, an der seine Theorien — dem Himmel sei Dank — wenn auch nicht wirkungslos abprallten, doch in ihrer Wirkung abgeschwächt wurden. Denn das muß denen gegenüber, die nur den jungen Menzel gelten lassen wollen, konstatiert werden: auch die Werke des alten Menzel überragen turmhoch die Werke seiner einst gepriesensten Zeitgenossen wie etwa eines Meissonier oder Gérome, eines Fortuny oder Pradilla und wie die Berühmtheiten

von damals, die heute längst vergessen sind, alle heißen. Aber nur Abgeschmacktheit oder Böswilligkeit können Menzel an Ingres oder Delacroix messen oder von Menzel die Vorzüge, die wir an Manet oder Cézanne schätzen, verlangen, und vielleicht mahnt es unsere vorlauten Ästhetiker zu etwas größerer Vorsicht in ihrem Urteil über Menzel, wenn ich ihnen verrate, daß Degas mir über Menzel in Worten der größten Bewunderung sprach, daß er ihn für den größten lebenden Meister hielt, dessen Ballsouper er aus der Erinnerung zu kopieren versucht hatte.

Die bekannte Äußerung Menzels, daß er das Flötenkonzert des Kronleuchters wegen gemalt hätte, ist natürlich ein Witz und daher cum grano salis zu verstehen, aber es steckt doch ein Körnchen Wahrheit darin (wie in jedem Witz, wenn er gut ist): nicht die einfache Tagesbeleuchtung reizte ihn, sondern die künstliche Beleuchtung, das Spiel der Kerzen auf den Uniformen und auf den reichverzierten Rokokowänden des Schlosses, die von Fackeln erhellte Nacht, wie auf der Schlacht bei Hochkirch, oder das rotglühende Eisen auf dem Walzwerk. Er liebte das Komplizierte, vertrackt Geistreiche in der Natur. Die einfache Natur war ihm zu langweilig. Seine Werke sprühen von Geist und Witz, aber Geistreichtum kann die fehlende Einfachheit nicht ersetzen. Die Werke eines Tizian oder Michelangelo, des Rubens oder Rembrandt, eines Cézanne oder Manet sind nicht geistreich, sondern Geist schlechthin.

In der Mitte des Lebens und auf der Höhe seiner Schaffenskraft stehend, malte er das Krönungsbild: eine Leistung, an die keiner seiner zeitgenössischen Kollegen, die französischen eingerechnet, auch nur entfernt heranreichen kann. Man braucht nur an die großen Schinken des Horace Vernet in Versailles oder gar an A. von Werners Kaiserproklamation oder an desselben Berliner Friedenskongreß zu denken. Ein Repräsentationsbild und dabei, wenigstens in einzelnen Teilen, von einer Lebendigkeit, wie sie ihm kaum vorher oder nachher wieder geglückt ist, zum Beispiel in der Gruppe der Minister, wie von der Heydt unter dem goldgestickten Ministerfrack und all seinen Orden zu schwitzen scheint. Mit dem Krönungsbild verläßt er die Schilderung der Epoche Friedrichs des Großen, um sich fortan der Darstellung der Gegenwart zuzuwenden: nicht nur eine Wandlung seines Stoffgebietes, sondern eine Entwicklung zur Freiheit in seiner künstlerischen Anschauung. Als er 1861 den Auftrag erhielt, die Krönung Wilhelms I. in Königsberg zu malen, war er an dem räumlich größten Bilde beschäftigt: „Die Ansprache Friedrichs vor der Schlacht bei Leuthen". Es ist kein Zufall, daß er das Bild über vierzig Jahre bis zu seinem Tode unvollendet in seinem Atelier stehen ließ. Im Krönungsbilde hat er sich freigemacht vom konventionellen Historienbilde, jetzt wollte er sich befreien vom Zwange des Kostüms, der Orden und Uniformen. Er wollte nicht mehr kostümierte Menschen malen,

sondern den Menschen. Und wenn ihm dieser Schritt nicht ganz gelang, so ist das nicht auf das Konto seiner mangelhaften Entwicklung, wie manche glauben, zu setzen, sondern es liegt tief begründet im Instinkte seiner Natur. Menzel war kein Pionier, der den Weg bahnt für eine neue Epoche, er war der Vollender seiner Epoche.

Goethe schreibt einmal dem Kunscht-Meier: „alle pragmatisch-biographische Charakteristik muß sich vor dem naiven Detail eines bedeutenden Lebens verkriechen". Es war ein Zufall, daß dem jungen, noch ganz unbekannten Menzel die bedeutende Aufgabe, Kuglers Friedrichsbuch zu illustrieren, übertragen wurde. Aber es war kein Zufall, daß Menzel aus dem Gegenstück zum scheußlichen Napoleonsbuch des Horace Vernet — dem es äußerlich bis ins kleinste, bis auf die Umränderung der Blattseiten, aufs Haar gleicht — ein unvergleichliches Meisterwerk schuf.

Aus der Tatsache, daß sich an dem Friedrichsbuche sein Genie entzündete, können wir schließen, daß Zeit und Welt des Rokoko Menzel kongenial waren. Beweis für die Richtigkeit dieses Schlusses ist, daß die Bilder, deren Stoffe der Gegenwart entlehnt sind, ihm nicht in demselben hohen Maße gelangen. Äußere Gründe, wie das Malerische im Kostüm und in der Umgebung des Rokoko, sprechen wohl mit, sind aber nicht ausschlaggebend. Auch von einer Abnahme der Kraft kann keine Rede sein, im Gegenteil, das Krönungsbild, das Walzwerk, das Ballsouper,

der Marktplatz in Verona sind maltechnisch unendlich viel vollendeter und freier als die Werke seiner Jugendzeit.

Wenn wir den Park von Sanssouci oder das Stadtschloß in Potsdam betreten, umfängt uns eine gewisse poetische Stimmung: wir sind nicht mehr in der nüchternen Gegenwart, sondern in der Zeit des alten Fritz. Menzel war es gegeben, diese Stimmung im Bilde wiederzugeben. Aber für die Bilder aus der Gegenwart fehlte ihm dieser verklärende Schleier der Poesie, es fehlte ihm die nötige Distanz. Mit anderen Worten: obgleich die Bilder, die moderne Stoffe behandeln, objektiv wahrer sind, sind sie subjektiv unwahrer. Die Friedrichsbilder sind mehr Menzel. Seine grenzenlose Gewissenhaftigkeit gegen sich selbst, das heißt gegen seine Kunst, wurde ihr zum Verhängnis: das Studium schädigte die Kunst. Indem er, ich möchte sagen, „das Ding an sich" wiedergeben wollte, zerstörte er den es umgebenden Zauber. Indem er glaubte, durch die Behandlung moderner Stoffe realistischer zu werden, wurde er nur nüchterner, daß heißt unwahrer.

Die künstlerische Wahrheit liegt nicht in der mehr oder weniger realistischen Darstellung — Realismus und Idealismus sind nur Wegweiser, um die Richtung, die jeder Künstler eingeschlagen hat, anzuzeigen — die künstlerische Wahrheit ist die Poesie, mit der das Genie die Natur auffaßt. Die Wahrheit tötet also nicht die Poesie, wie Ammenmärchen und Köhler-

glauben uns einzureden versuchen nicht müde werden, sondern die Wahrheit belebt die Poesie, sie ist die Poesie schlechthin.

Indem Menzel gegen seinen ethischen Menschen dieser Forderung nach Wahrheit zu sehr genügte, schädigte er sie gegen den ästhetischen Menschen, und zwar weil sein Dämon ihn zu immer größerer Detaillierung trieb, weil er die Ausführung fälschlicherweise in der Ausführlichkeit erblickte.

Im Jahre 1872 hatte Menzel mein erstes Bild „Die Gänserupferinnen" bei dem Kunsthändler Lepke gesehen, und er ließ mich auffordern, wenn ich, der damals auf der Kunstschule in Weimar war, wieder nach Berlin käme, ihn zu besuchen. Ohne seine Aufforderung hätte ich es nie gewagt, denn ihn in seinem Atelier aufzusuchen, wurde für eine Tollkühnheit, etwa wie das Eindringen in den Löwenkäfig, angesehen. Er empfing mich mit den Worten: „Ihr Talent haben Sie vom lieben Gott, ich schätze am Künstler nur den Fleiß", welche Äußerung ich mehr für die väterliche Ermahnung des Meisters dem Anfänger gegenüber hielt. Aber später in Jurysitzungen, bei Prämiierungen und dergleichen konnte ich bemerken, daß er nur nach dem aufgewandten Fleiß die Arbeit beurteilte. Aber nicht nur die Bilder der andern, sondern auch seine eigenen. Ich bin der letzte, der den Fleiß in der Kunst geringschätzt, ich bin sogar überzeugt, daß er ein integrierender Teil des Genies ist, denn das Genie

drängt zur Produktion. Aber Fleiß ist nicht Sitzfleisch, und auch die höchste Anstrengung kann Kunst nicht erzeugen ohne die schöpferische Inspiration. Und das war gerade das Merkwürdige an Menzel, daß er nicht den Fleiß des Genies, sondern den Uhrmacherfleiß schätzte, die mechanische Arbeit. Er wollte alles sich zu verdanken haben: das Kunstwerk sollte nicht unter seiner Hand entstehen, sondern seine Hände sollten es im eigentlichen Sinne des Wortes machen.

Ich glaube, keines andern Künstlers Procédé war so selbstherrisch und eigenwillig wie das Verfahren Menzels. Ich habe sowohl die Anfänge des Walzwerkes wie des Marktes in Verona gesehen: eine wagerechte Linie auf der blanken Leinwand bezeichnete den Horizont, dann sah man vertikale Linien mit roter oder blauer Kreide gezogen, die die Größen einer Figur an der betreffenden Stelle angaben, und während zum Beispiel auf dem Walzwerk das Räderwerk des Hintergrundes, auf dem Marktplatz die Häuserreihe mit der Luft fix und fertig waren, und nie mehr berührt wurden, war der Raum, den die Vorderfiguren einnehmen sollten, mit der größten Sorgfalt und Vorsicht ausgespart. Und das Bild war vollendet, sobald die Leinwand überall mit Farbe bedeckt war.

Diese erstaunlich selbstbewußte Malweise, zu der er sich durchgerungen hatte, wird um so erstaunlicher, wenn man weiß, daß er seit dem unvollendeten Bilde

„Ansprache Friedrichs vor der Schlacht bei Leuthen“ keinen Karton, keine Skizze oder irgendeine andere vorbereitende Arbeit für das Bild außer seinen Zeichnungen machte. Auch malte er ins Bild nie nach der Natur, sondern nur mit Zuhilfenahme seiner gezeichneten Studien, an die er sich allerdings sklavisch hielt. Ich sah, wie er den zwei oder drei Zentimeter großen Kopf eines alten Weibes im Markte von Verona wohl sechsmal bis auf die Leinwand herunterkratzte und ihn immer wieder von neuem malte, da er dem Kopf auf der Zeichnung nicht „ähnlich“ genug war.

Ähnlichkeit war überhaupt das erste, was er vom Bilde verlangte, aber er verlangte nicht nur die künstlerische Ähnlichkeit, die nur die Synthese geben kann, indem sie das Charakteristische unterstreicht und das Detail unterdrückt, sondern er wollte auch die analytische Ähnlichkeit der Photographie. Jeder Mensch hat die Schwächen seiner Vorzüge: er wollte oder er konnte keine Opfer bringen. Jede Zufälligkeit, die er in und an der Natur beobachtet hatte — und wer beobachtete so im Fluge und so genau wie er? —, jedes witzige Detail, das er notiert hatte — und wessen Notierungen waren witziger und geistreicher? —, alles, was das Zimmermannsblei, dessen er sich stets bediente, in unübertroffener Sicherheit niedergeschrieben hatte, sollte auf dem Bilde zu sehen sein.

In einem Briefe — wenn ich nicht irre, an Humboldt — wirft Schiller die Frage auf, ohne sie leider zu

beantworten, ob der seelische Gehalt eines Kunstwerks aus seiner äußeren Gestalt ergründet werden kann. Ich glaube, die Frage muß verneint werden, aber die äußere Gestalt läßt auf den inneren Gehalt schließen: sie ist die Pforte, durch die wir ins Innere des Kunstwerks einzudringen hoffen können.

Kraft der Autonomie des Genies schafft sich jeder Künstler seine eigene Technik, aber keine zufällige, sondern die ihm von seiner Natur vorgeschriebene. Sein eminent richtiger Instinkt für das Handwerkliche in der Kunst hatte ihn zur Primamalerei geführt, ganz gegen die damals herrschenden Vorschriften, zu dieser Malweise, deren sich alle „Malermeister", alte wie moderne, bedient haben und bedienen werden, und deren Vorzug, abgesehen davon, daß sie für die Behandlung der Ölfarbe die geeignetste ist, vor allem darin besteht, daß sie der Realisation der künstlerischen Vision am nächsten kommt, indem sie dem augenblicklichen Impulse seiner Phantasie, seiner augenblicklichen Empfindung den möglichst adäquaten Ausdruck verleiht.

Aber gerade dieser größte Vorzug der Primamalerei ging unter Menzels Hand wieder dadurch verloren, daß er statt frei aus dem Gedächtnis — sein Gedächtnis war so stark, daß er, wenn ihm in der Unterhaltung der Name jemandes entfallen war, den Betreffenden rasch zeichnete, um festzustellen, um wen es sich handele — oder von neuem nach der Natur ins Bild zu malen, sich strengstens an seine gezeichneten Studien hielt: die Bilder sind daher nur

die Übersetzung seiner Zeichnungen in Ölfarbe und daher viel schwächer als jene, denn wenn er auch mit seinem riesigen Können und Wissen die Zeichnungen auf die Leinwand übertragen konnte, so konnte er ihnen doch gerade das nicht geben, was ihre Schönheit ausmacht und wodurch keine Kopie das Original erreichen kann: die Inspiration, die ihm beim Zeichnen die Hand geführt hatte.

Wo Menzel alla prima ganz vor der Natur oder aus dem Gedächtnis nach der Natur malt — beides ist im Grunde dasselbe — schafft er schlechthin Unsterbliches. Beweis: die zahllosen Pastelle, Gouaschen, das Balkonzimmer und die andern Interieurs aus seiner Wohnung in der Ritterstraße — kürzlich ist erst wieder eins entdeckt —, die Aufbahrung der Särge der Märzgefallenen, der Garten des Prinzen Albrecht — nur die Vordergrundfiguren sind später hineingesetzt und keine Verbesserung —, das Gymnase-Theater, wo auch die Zuschauer im Parkett später hineingesetzt sind ohne, dem Himmel sei Dank, die Schönheit des Bildes zu beeinträchtigen. Alle diese Arbeiten, die nebenbei entstanden, zur Erholung von den Anstrengungen an den großen Bildern, und die deshalb von Menzel wenig oder gar nicht geschätzt wurden, sind unübertreffliche Meisterwerke und aus einem Guß: in ihnen löst die Form den Inhalt restlos aus. Sie sind zeitlos. Wenn in den späteren Bildern, was nicht geleugnet werden soll, ein Erdenrest bleibt, so ist der Grund nicht in mangelnder

Entwicklung zu suchen, sondern in der Wesensart seines Genies: der Illustrator, der stärker in ihm war als der Maler, wollte die verschiedenen Vorgänge einer Handlung, die die Illustration in Bildern hintereinander gibt, auf demselben Bilde nebeneinander geben. Der Illustrator in Menzel wollte oder konnte nichts dem Maler opfern, nicht etwa, weil er nicht malen konnte, sondern obgleich jedes seiner späteren Bilder maltechnisch ein Fortschreiten bedeutet. Weil seine späteren Bilder als Malerei immer besser wurden, trat ihre illustrative Wesensart immer deutlicher zutage. Und selbst die Technik eines Menzel — wenn Technik die Kunst in der Kunst ist — ist nicht imstande, einheitlich aneinanderzuschweißen, was nicht einheitlich zusammen erschaut ist.

Aber dieser Mangel an Einheitlichkeit, so schwer er auch ins Gewicht fällt, berechtigt keineswegs die Kritik, alles, was Menzel seit den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts geschaffen hat, gering zu schätzen, oder ihm gar — wie es in einem Buche „Der junge Menzel" geschieht — Schielen nach dem Beifall der Menge oder gar Geldgier als Motiv für die Entwicklung, die sein Talent nahm, unterzulegen. Nein! Die Michael-Kohlhaas-Natur, die in Menzel steckte, erkannte als Richter über seine Leistungen nur sein künstlerisches Gewissen und das Gesetz, das er sich selbst gegeben hatte.

Der geborene Zeichner, der er war, geriet mit dem Maler, der er sein wollte, in Zwiespalt und nahm

den späteren Bildern die Einheitlichkeit seiner früheren Werke. Im Balkonzimmer oder in der Aufbahrung der Särge der Märzgefallenen ergab der naive Ausdruck für den Eindruck seiner Anschauung das Bild: er malte, was er sah, oder was er gesehen hatte, eine sozusagen geistige Primamalerei, die mit der technischen im schönsten Einklang war. Auch die späteren Bilder sind alla prima gemalt, aber nur im Handwerklichen: sie sind zeichnerisch gedacht und nur malerisch gemacht.

Menzel wurde, der er war. Der Zwiespalt, der sich in seinem Werke zeigt, ist nur der Reflex des inneren Zwiespalts: es ist der Gegensatz zwischen dem Analytischen und dem Synthetischen.

Die künstlerische Form gibt nicht den Gegenstand wieder, sie kopiert ihn nicht, sondern sie gibt die Auffassung des Künstlers von dem Gegenstand: sie ist Objekt und Subjekt zugleich. Je subjektiver sie ist, desto eigenartiger ist sie; je objektiver, desto typischer. Beides, das Besondere und das Allgemeine, in einer Form restlos zu verbinden, ist das künstlerische Problem κατ' ἐξοχήν.

Nach seiner Wesensart wird jeder Künstler mehr dem einen oder dem andern zuneigen. Selbstverständlich, daß das Eigenwillige, Selbstherrliche in Menzels Natur ihn zur charakteristischen Form drängte, zu der Form, die nur er allein erschaut hatte. Indem er sich nie genug tun kann in der genauen Wiedergabe seiner Vision, die ja für den Künstler die

Wirklichkeit bedeutet, verfällt er ins Übertreiben, aber jeder Strich ist er — Menzel. Er duldet keine Zufälligkeit und wäre sie auch noch so gelungen. Er befiehlt seiner Hand, aber nur scheinbar, denn in Wirklichkeit gehorcht er seinem Genius, der ihm die Hand führt. Wie hätte er sonst seinen Gestalten das stupende Leben geben können, daß wir in den Geschöpfen seiner Phantasie Geschöpfe der Natur zu sehen vermeinen. Nur die Gesetzmäßigkeit des Genies vermag eine Welt uns vorzuzaubern, die nicht existiert, aber existieren könnte. Dieses Wunder zu verrichten, vermag nur die schöpferische Kraft des Genies, dessen Werke sich gerade durch ihren Organismus vom genialischen Unsinn unterscheiden. Es hat viele Künstler gegeben, die an Menzels Größe auch nicht entfernt heranreichen, die harmonischere Bilder gemalt haben, aber es hat keinen zeitgenössischen, wenigstens in Deutschland, gegeben, in dessen Werken mehr Leben und Bewegung ist als selbst in den spätesten Bildern unseres Meisters.

Wenn je ein Künstler, so hat Menzel treu mit seinem Pfunde gewuchert: er wurde nicht nur, der er war, sondern der er werden mußte. Der Schatten in seinem Werke ist das nötige Korrelat des Lichts: er mußte malen, wie er gemalt hat, und nur wenige dürften Goethes Vers „und was ich gemalt hab', hab' ich gemalt" aus „Künstlers Fug und Recht" mit mehr Fug und Recht auf sich anwenden.

Menzels Entwicklung vollzog sich nach der innern

Notwendigkeit seiner Natur, also gemäß seinem Genie und seinem Charakter: Wer wähnt, daß fremde Einflüsse, äußere, wie die seiner Umgebung oder gar der Akademie, auf ihn gewirkt hätten, hat seines Geistes keinen Hauch verspürt. Wenn er sich einer Akademie gefügt hat, so war es seiner, der Menzel-Akademie.

Wie jeder, der lange leben will, alt werden muß, aber nicht alt sein will, so muß jeder, der Künstler sein will, Akademiker werden. Aber er will es nicht sein, denn er will mehr sein. Die Akademie ist, was Goethe von der Bildung sagt, ein Gefängnis, das jeder Künstler, so unangenehm es auch sein mag, durchgemacht haben muß. Das heißt nicht, daß der Künstler die Kunstschule durchgemacht haben muß, denn Menzel sowohl wie Daumier, die beiden größten zeichnerischen Begabungen des vorigen Jahrhunderts, waren Autodidakten, sondern das heißt, daß jeder Künstler das Bildungsmaterial seiner Zeit in sich aufgenommen haben muß. Menzel wie Daumier hatten die künstlerische Bildung ihrer Zeit kraft ihres Genies in sich aufgenommen, ebenso wie Shakespeare oder Goethe auf der Höhe des Wissens ihrer Zeit in Theologie, Philosophie und Medizin standen, ohne, wie man ihnen andichtet, die einzelnen Fakultäten durchstudiert zu haben.

Der große Künstler ist der geborene Akademiker: er wird mit der Akademie geboren.

Der Sturmlauf jeder neuen Bewegung in der Kunst

gegen die Akademie bedeutet im Grunde nichts anderes als den Versuch, an die Stelle der alten eine neue Akademie zu setzen, was natürlich und daher berechtigt ist. Aber die neue Bewegung muß auch dazu befähigt sein, eine neue Akademie aufzurichten. Und dazu gehört Genie, denn das allein gibt der Kunst die Regel, ist vorbildlich. Indem das Genie in die von der Akademie überkommene Form seine Persönlichkeit gießt, schafft es einen neuen, vorbildlichen Typus, eine neue Akademie, und so kann man von einer Raffael- oder Rembrandt-, Frans-Hals- oder Velazquez-, Manet- oder Menzel-Akademie sprechen.

Menzel, als im Schillerschen Sinne sentimentaler Künstler, liebte an der Natur, was er ihr lieh, das heißt er liebte sein Werk, wie er denn in Ausstellungen oft stundenlang in der Betrachtung seiner eigenen Bilder versunken zu sehen war, während gemeinhin der Künstler seine öffentlich ausgestellten Arbeiten zu umkreisen pflegt. Nicht etwa, daß nicht alle Künstler ihre Werke gleichermaßen lieben, aber Menzel sah nur das Handwerk, das er geschaffen nicht das Kunstwerk, das er erschaffen hatte. Er betrachtete sein Werk als Objekt, während andere Künstler ihrem Subjekt, also gleichsam einer Prostitution ihres Selbst, in ihrem Werke gegenüberzustehen wähnen. Daher war er ein so schlechter Beurteiler eigener wie der fremden Werke, weil er im Bilde nur das Handwerkliche, was die Hand gemacht hatte, nicht was durch die Hand der Phantasie gelungen

war, sah oder wenigstens sehen wollte. Er betrachtete das Bild vom kunstgewerblichen Standpunkt aus.

Gewiß lag Menzels Überschätzung der Technik seine übergroße Gewissenhaftigkeit zugrunde, auch wohl die Freude an der Überwindung technischer Schwierigkeiten, und — last not least — ein gut Teil Malice gegen die sogenannte Poesie der Romantiker und Nazarener, denen zum Wollen das nötige Können fehlte. (Daß er im Alter die jüngere Generation der Faulheit bezichtigte, weil sie in ihrem Streben nach subjektiver Wirklichkeit die Technik zu vernachlässigen schien, indem sie der Phantasie mehr Raum ließ, lag wohl mehr in der Verhetzung von seiten seiner Umgebung.)

Während die Technik der Tizian und Velazquez, der Rubens, Rembrandt und Frans Hals mit dem Alter immer größer und freier wurde, vollzog sich bei Menzel das Umgekehrte: er wurde immer komplizierter und ausführlicher. Während jene nur das Große und Einfache sahen, unterstrich Menzel das Kleine, ja sogar das Kleinliche. Dabei mag seine große Kurzsichtigkeit mitgewirkt haben, aber diese, ich möchte sagen umgekehrte, Entwicklung hatte doch einen inneren Grund in seinem Mangel an Geschmack. Solange er die Zeit des Rokoko bearbeitete, war er vor Entgleisungen geschützt, als er sich aber der Darstellung der modernen Zeit zuwandte, als er ganz Menzel wurde, machte sich dieser Mangel immer fühlbarer. Ich brauche wohl nicht zu bemerken, daß

ich unter Geschmack nicht den Pariser, Berliner oder Münchener Geschmack verstehe, der heute modern ist und morgen von einem andern verdrängt wird, daß er auch nichts mit schön oder häßlich, oder mit Richtungen zu tun hat, sondern ich spreche von jenem zeitlosen Geschmack, der, wie auch die Moden wechseln mögen, immer modern bleiben wird. Der ästhetische Geschmack liegt in dem Sinn für große, einfache Verhältnisse. Der Geschmack ist kein produktiver, sondern ein Beurteilungsvermögen, und hat daher mit dem Genie nichts zu tun. Es gibt Maler mit sehr großem Geschmack, aber ohne Talent, und ein Genie wie Menzel, der keinen künstlerisch ausgebildeten Geschmack besaß.

Für die Beurteilung von Menzels Größe ist dieser Mangel belanglos, aber er hat es verschuldet, daß Menzel, statt, seiner Begabung gemäß, eine Weltberühmtheit, nur eine nationale Größe geworden ist. Daumier, Frankreichs genialster Künstler im vorigen Jahrhundert, hat einen weiteren Horizont als Menzel, der dem Franzosen aber in der Kunst der Darstellung unendlich überlegen ist. Man muß schon bis zu Rembrandt zurückgehen, um einen ihm ebenbürtigen Meister in Beherrschung der künstlerischen Mittel zum Vergleich zu finden. Trotz der minutiösesten Ausführung bleibt sein Vortrag stets breit und frei, trotz seines fabelhaften Fleißes lassen seine Werke nie den Schweiß, den sie gekostet, oder das Öl der Studierlampe spüren. Er herrscht frei als unumschränkter

Gebieter über seine, wenn auch etwas kleinbürgerliche Welt, aus der er stammt, denn man darf nicht vergessen, daß Menzel, der Autodidakt, sich aus kleinsten Anfängen hat emporringen müssen.

„Das Höchste, was man vom Genie verlangen darf, ist Wahrheit." Diese Forderung Goethes hat Menzel, wie selten ein Künstler, erfüllt. Wahrheit ist die Grundlage seiner Kunst, und nur völlige Unkenntnis von Menzels Eigenart kann uns weismachen wollen, daß er dem Geschmack des Publikums zuliebe gearbeitet hätte. Richtig ist, daß sein Geschmack mit dem des Publikums in manchen Dingen, wie in seiner übertriebenen Liebe zur Detaillierung, übereinstimmte, aber Konzessionen hat er nie gemacht, weder als Künstler noch als Mensch. Ich übergehe, als bekannt, die vielen Anekdoten, die über seine „Aufrichtigkeit", wenn man es nicht Grobheit nennen will, im Umlauf sind, und ich will nur eines Vorfalls erwähnen, der nur mir bekannt sein dürfte, um zu zeigen, daß er selbst einem Bismarck gegenüber seine Unabhängigkeit zu wahren verstand.

Menzel hatte mir, der ich von der französischen Regierung zum Juror in der Aufnahmekommission für die Pariser Weltausstellung von 1889 ernannt war, 16 oder 18 seiner Werke anvertraut, als plötzlich kurz vor der Eröffnung der Ausstellung ein Erlaß Bismarcks erschien, der allen Künstlern, die preußische Beamte waren, die Beteiligung an ihr untersagte. Und alle die damaligen Berühmtheiten, von

Achenbach, von Reinhold Begas bis zu den kleineren Sternen hinab, beeilten sich, ihre Werke zurückzuziehen. Bis auf Menzel, bei dem ein Ministerialdirektor erschien, um ihm auseinanderzusetzen, daß es sich für ihn als den Kanzler des Ordens pour le mérite nicht zieme, in Paris sich an der Ausstellung zur Jahrhundertfeier der Französischen Revolution zu beteiligen. Darauf Menzel: Ich bin jetzt 73 Jahre alt, ich habe immer gewußt, was sich für mich schickt, und ich werde es weiter wissen. Sprach's und stellte ruhig aus.

Dostojewski schreibt in einem seiner Romane: Es gibt keine traurigere Zeit, als wenn wir nicht wissen, wen wir zu verehren haben. Freuen wir uns, in dieser traurigen Zeit in Menzel einen Mann zu besitzen, den wir als Künstler und als Menschen gleicherweise verehren dürfen.

KARL BLECHEN

„Was in der Zeiten Bildersaal
Jemals ist trefflich gewesen,
Das wird immer einer einmal
Wieder auffrischen und lesen."

DIE Akademie hält es für ihre Pflicht, die reichen Schätze der Vergangenheit, die in den Sammlungen versteckt ruhen und nur von wenigen gekannt, noch weniger genutzt werden, wieder der Öffentlichkeit vorzuführen. Zumal in jetziger Zeit, wo wir auf uns angewiesen sind, wo wir uns auf uns besinnen müssen. Und vielleicht liegt in dieser Beschränkung eine Hoffnung auf zukünftige Besserung.

Daß die Akademie als ersten, den sie zeigt, gerade Blechen gewählt hat, ist kein Zufall, denn er war ein Maler von Gottes Gnaden. Einer der wenigen Auserwählten, der nicht nur zu den Besten seiner Zeit gehörte — und als solcher übrigens von seinen Zeitgenossen eingeschätzt wurde —, sondern der auch auf die Besten seiner Zeit, wie auf Menzel, einen entschiedenen Einfluß ausgeübt hatte.

In Kottbus geboren, kommt er als junger Mensch nach Berlin, von seinen Eltern für den Kaufmanns-

beruf bestimmt. Aber sein ihm innewohnender künstlerischer Drang trieb ihn zum Zeichnen und Malen nach der Natur. Er kommt auf die Berliner Akademie, ist acht Jahre als Dekorationsmaler tätig, lernt in Dresden Dahl kennen und malt unter dessen Einfluß Landschaften mit romantischem Einschlag, die auf den Ausstellungen den Beifall der Kenner finden. Aber erst eine italienische Reise läßt ihn zum Meister werden. Erst in Italien ringt er sich zur Freiheit durch. Die Studien, die er von dort mitbringt (oft im kleinsten Format), geben das Höchste, was ein Maler zu geben hat, sie geben das wieder, was Blechen gesehen hat: das Einfachste und daher Schwerste.

Je naturalistischer ein Künstler ist, je mehr er also die Natur abzuschreiben *scheint*, desto weniger tut er es. Der geborene Maler will nicht nur, sondern er muß malen, was er sieht, denn er malt ja nicht die Wirklichkeit, sondern die Vorstellung von der Wirklichkeit: er malt die subjektive Natur, indem er die objektive zu malen glaubt, und zwar je größer und stärker die ihm eingeborene Kraft, das heißt sein Genie, ist, um so subjektiver, um so mehr wird er *seine* Natur, das heißt sich ins Bild hineinmalen. Ihm selbst unbewußt, denn das Genie ist vor allem naiv: es sucht nicht, sondern es findet oft erst auf weiten Umwegen. Natürlich ahmt der Jüngling — auch wenn er ein Raffael oder Rembrandt ist — zuerst einen Meister nach, aber in dem, was er seinem

Meister entlehnt, kündigt sich der spätere Raffael oder Rembrandt an. Schon in seinen frühesten Bildern, die sehr der Art von Dahl oder Caspar David Friedrich ähnlich sind, zeigt sich der Blechen der italienischen Studien, die abgeschrieben von der Natur zu sein scheinen, doch der vollendetste Ausdruck seiner Persönlichkeit sind. Mit anderen Worten: vollendete Kunstwerke, und zu vergleichen mit den köstlichen römischen Bildern Corots in der Sammlung Moreau-Nelaton, die jetzt das Louvre aufbewahrt. Corots Lyrismus, dabei treffendste Sicherheit im Aufbau: sie geben — um mich Kants Wort zu bedienen — der Kunst die Regel: sie sind mustergültig, denn in ihnen ist es Blechen gelungen, seine Phantasie zu realisieren.

Ebenso charakteristisch für Blechen, wie auch für sich selbst, nannte Schadow den Künstler einen unvergleichlichen Skizzierer: die Zeit verstand unter einem fertigen Bilde das nach überkommenen Regeln komponierte und „ausgemalte" Werk. Erst der folgenden Generation des Impressionismus war es vorbehalten, das Rembrandtsche Wort wieder zur Geltung zu bringen: daß ein Bild vollendet ist, wenn der Künstler in ihm ausgedrückt hat, was er hat ausdrücken wollen.

AUGUST GAUL

NICHTS Traurigeres kann das Geschick dem Alter auferlegen, als den um fast eine Generation jüngeren Freund dahinsterben zu sehen. Und einen Mann und einen Künstler wie August Gaul, der mir seit einem viertel Jahrhundert Mitarbeiter und Kampfgenosse gewesen! Von der Gründung der Berliner Sezession an. Aber nicht nur ein treuer Kampfgenosse, er war — was uns gerade jetzt so not tut in den schweren Zeiten, die wir durchleben, — Steuermann und Lotse zugleich, um den schwankenden Nachen der Kunst, der von Stürmen und Wellen hin- und hergeworfen wird, in den sicheren Hafen zu bugsieren. Denn sein unfehlbar sicherer Instinkt ließ ihn stets das Richtige erkennen.

In unserem dahingeschiedenen Freunde war Talent und Charakter eins. Oft ist das Genie, das die Götter dem Künstler in die Wiege legen, ein Danaergeschenk: es schwankt zwischen himmelaufjauchzend — zu Tode betrübt. Es ist der Kampf zwischen „Wollen" und „Können", jenes faustische Unbefriedigtsein, das leider nur zu oft den Künstler verzehrt, ihn aufzehrt. Ein günstiges Geschick hat Gaul davor bewahrt. Von

seinem Vater, einem Steinmetzmeister, lernte er spielend und unbewußt das Handwerkliche seiner Kunst und auf dieser einzig soliden Grundlage baute er, sicher wie ein Gebäude, seine Schöpfungen auf.

Weil Gaul nur ein vollendetes Handwerk schaffen wollte, deshalb schuf er vollendete Kunstwerke: er war — ihm natürlich unbewußt — genial, und weil er genial war, war nicht die geringste Spur von „Genialischem" in ihm. Er wollte kein Übermensch sein, sondern der einfache tüchtige Meister, wie die Dürer, die Veit Stoß und die anderen Nürnberger Künstler der Renaissance, mit denen der in dem Dörfchen Groß-Auheim unweit Hanau Geborene auch sonst manche Ähnlichkeit hat.

Derselbe liebenswürdige Humor, der in den Elsheimers und den fränkischen Meistern lebt, lebt auch in Gauls Werken. Der gesunde Instinkt der Kinder läßt sie die Tiere an dem Hardenberg-Brunnen streicheln. Jede seiner kleinen Tierplastiken möchten wir mit zärtlicher Hand liebkosen: sie gehen uns zu Herzen, weil der Meister ihnen seine Liebe eingeflößt hat, denn nur der Geist kann Geist erzeugen. Die ruhige Größe unseres verewigten Freundes drückt jeder seiner Arbeiten, jeder Zeichnung, jedem Entwurfe seinen Stempel auf, sie gibt ihnen die Harmonie, ihren vornehmen Stil. Jede, auch die kleinste Arbeit hat Stil, Gauls Stil — ohne stilvoll zu sein; — das macht die einzige Größe unseres vollendeten Freundes.

Aber, wird man mir einwerfen, er hat ja nur

Tiere geschaffen. Nimmt ihm das etwas von seinem Werte? Nicht in der Wahl des Gegenstandes, sondern nur in der Auffassung des Gegenstandes liegt die Größe des Künstlers. Was uns Gaul zu sagen hatte, legte er in seine Tiere. „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.“ Aber jeder wahre Künstler ist autonom, ist sein eigener Gesetzgeber, und, indem sich Gaul an dem selbstgegebenen Gesetz mit rigoroser Strenge hielt, hat er sich zu der inneren Freiheit durchgerungen, die sich in dem winzigsten Tier, das er modelliert, ebenso zeigt wie in seinem letzten, großen Werke, dem Gorilla.

Als ich den todkranken Freund vor einigen Wochen besuchte, fand ich ihn vor seinem Atelier auf einem Ruhebett liegend, die letzten Strahlen der untergehenden Septembersonne genießend. Kaum hörbar forderte er mich auf, im Atelier den Affen anzuschauen. Als ich davorstand, konnte ich mich der Tränen nicht erwehren. Der Schöpfer dieses gewaltigen Werkes sollte uns entrissen werden? Die Entwicklung eines ganzen Lebens, die Entwicklung vom Schüler zum Meister liegt darin. Die im Jahre 1897 nach der Natur modellierte Skizze wurde erst in diesem Jahre lebensgroß in Stein übertragen, und bis in die letzten Tage vor seinem Tode hat er daran gearbeitet. Zu schwach, um selbst den Meißel zu schwingen, zeichnete er seinem Gehilfen mit Bleistift auf dem Stein vor, was er wegzuhauen hätte.

Mitten auf seinem Lebenswege und auf der Höhe seines Schaffens hat die unerbittliche Parze seinen Lebensfaden abgeschnitten. Dürfen wir deshalb mit der Vorsehung hadern? Nein! Wir dürfen nicht klagen, wir müssen dankbar sein, daß sie unserem lieben Meister vergönnt hat, sich bis zum Gipfel durchzuringen.

Treu und redlich hast Du mit dem Dir anvertrauten Pfunde gewuchert. Daher durftest Du beruhigt und sanft zum ewigen Schlaf eingehen. Trauernd — nicht wehklagend — umstehen wir Deine Bahre und rufen Dir den letzten Scheidegruß zu: heut zu Deinem 53. Geburtstage, den Du nicht erleben solltest, wir sind eines großen Künstlers, eines edlen Menschen beraubt, aber Dein Werk wird bleiben zu Deinem Ruhm, uns aber als leuchtendes Vorbild eines vom idealsten Streben erfüllten Lebens!

Und nun laßt uns Abschied nehmen von dem lieben Freunde, von dem teuren Manne mit dem stolzen Worte unseres großen Dichters: „Denn er war Unser!“

TAGESFRAGEN

DAS ZEICHNEN NACH GIPS

Ein Gutachten

EIGENTLICH heißt Studium nach der Natur: nach dem Lebenden im Figürlichen, Landschaftlichen und so weiter. Nach Gips bedeutet nach dem Runden, im Gegensatz zum Studium nach Vorlageblättern. Nützlich wird das Studium nach Gips wohl stets sein; ob aber ein Studium nach lebendiger Natur vorzuziehen, kann nur individuell beurteilt werden. Wie bei Medikamenten je nach der Dosis ihre Wirkung heilsam oder schädlich, ist das Gipszeichnen dem betreffenden Studierenden anzupassen, als Vorstufe für das Studium nach der lebenden Natur. Nach dem Talente des Einzelnen wird es sich richten, wieviel nach Gips zu zeichnen ihm vorteilhaft. Das Beste, was man vom Studium nach Gips sagen kann, deucht mir, ist, daß es nicht schädlich ist, wenigstens für den Anfang.

KÜNSTLERISCHER BILDERSCHMUCK FÜR SCHULEN

Zwei Briefe

Sehr geehrter Herr!

Selbst die eingefleischtesten Pedanten und ärgsten Philister werden Ihre Idee, die Schulräume so angenehm als möglich zu gestalten, freudig begrüßen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß der ästhetische Sinn des Volkes mächtig gehoben würde, wenn schon im Schüler der Sinn für Kunst geweckt würde.

Wie das zu machen, ist allerdings eine schwierige Aufgabe.

Direkt, das heißt durch Aufhängen von Reproduktionen nach Kunstwerken, scheint sie mir nicht gelöst werden zu können, weil erstens der Mensch, der ein Jahr oder wenigstens ein halbes Jahr hindurch dieselbe Reproduktion an derselben Stelle sieht, sie überhaupt nicht mehr sieht, zweitens aber eine oder selbst mehrere Reproduktionen kaum einen wohltuenden farbigen Eindruck hervorbringen. Und gerade der wohltuende Eindruck soll dem Schulzimmer gegeben werden, damit der Schüler unbewußt sich so

daran gewöhnt, daß er später im Leben dessen benötigt. Die Kunst oder der durch die Kunst hervorgerufene Eindruck soll Notwendigkeit werden, statt, wie bisher, Luxus zu sein.

Ich glaube auch, daß man einfacher als durch, wenn auch noch so vortreffliche Nachbildungen selbst der besten Vorbilder einen Raum wohnlicher und anmutiger gestalten könnte — was freilich unendlich viel schwerer —, wenn man ihm vor allem gutes, helles Licht (durch Verteilung der Fenster, durch angemessene Proportionen der Länge, Breite und Höhe), besonders aber durch einen intensiv farbigen Anstrich ein freundliches Ansehen gäbe. Ein einfacher Strich in der richtigen Höhe belebt die ganze Wand, unterhalb desselben ein satterer Ton (der Reinlichkeit wegen in Ölfarbe); oberhalb eine luftigere, aber immer noch farbige Tönung kann dem gehörig und reichlich erhellten Raum ein freundliches Aussehen geben.

Vor allem wird dadurch dem Schulzimmer das Gefängnisartige genommen. Ohne daß der Schüler es merkt (und das Unbewußte wirkt am meisten), fühlt er sich in einem solchen Raume wohler. Und auf das Sichwohlfühlen kommt es an; die Kunst soll den Menschen vor allem befreien von dem Rohen.

Blumen vor den Fenstern, freie Plätze vor dem Schulhause, grüne Bäume, die lustige Reflexe in die Räume werfen, würden natürlich den Eindruck des Behaglichen unendlich unterstützen.

Ich glaube, daß der ästhetische Sinn des Schülers, der in solchen Räumen seine Schulzeit absolviert hat, derartig geweckt würde, daß er die Öde und Leere nicht mehr ertragen würde. Und das wäre vor allem zu erstreben.

Er würde dann versuchen, sich in seinen vier Wänden alles nett herzurichten; somit ist der Trieb zum Kunstgenuß in ihm erweckt.

Dann würde die Betrachtung der Kunstwerke in den Museen, in den öffentlichen Gebäuden auf den empfänglichen Boden fallen, daß heißt es würde die Lust und Freude an der Kunst im Beschauer erwachen.

Sehr geehrter Herr!

Vor allem möchte ich ein Mißverständnis aufklären; ich bin durchaus kein Gegner Ihrer Idee, im Schulzimmer farbige Bilder respektive Reproduktionen aufzuhängen.

Ich meine aber, daß ein paar Bilder ein Zimmer nicht wohnlicher machen, zumal ein großes Schulzimmer. Das muß vor allem Licht, Licht und nochmals Licht haben. Dann einen Anstrich mit einem freundlichen, lebhaften Ton. Wenn Sie darauf ein paar Bilder, um die Wände zu beleben, hängen — tout mieux, aber letztere allein genügen nicht. Besonders werden Reproduktionen nicht genügen, da die doch stets in starker Verkleinerung das Original wiedergeben und dadurch allein schon das Original kaum

wiedergeben können. Die Venus von Milo in ein Viertel oder in ein Achtel der Originalgröße wiedergegeben und noch dazu in einem anderen Material als das Original, in Bronzeguß etwa, macht gar keinen Eindruck, hat auch gar keine Ähnlichkeit (trotz der größten Genauigkeit in der Wiedergabe) mit dem Original.

Und was noch schlimmer: an der Reproduktion (vielleicht gar an der Photographie) wird dem Schüler die Schönheit des Kunstwerks gezeigt, die eben nur das Original besitzt. Der Schüler wird also gezwungen, mit den Ohren ein Kunstwerk zu genießen, was ja allerdings viel bequemer ist, aber auch zugleich der Sitz des ganzen Übels. Wir müssen wieder mit den Augen sehen lernen. Die Lübkes haben viel Schuld daran, daß in Deutschland der Sinn für bildende Kunst weniger ausgebildet ist als in anderen Ländern.

Nun kann man freilich Reproduktionen in der Größe des Originals nach Holzschnitten — mechanische Reproduktionen nach bunten Vorbildern, der sogenannte Öldruck und dergleichen scheint mir ein Greuel — Kupferstichen und so weiter machen, die bei der jetzigen Vollkommenheit der Vervielfältigung das Original wohl wiedergeben. Aber denen fehlt eben das Dekorative, was doch für Ihre Zwecke das erste Erfordernis ist.

Ich meine also: erstens ist ein Zimmer durch ein paar Bilder an der Wand allein nicht freundlicher zu

gestalten, zweitens werden Reproduktionen nach Holzschnitten, Kupferstichen (alle andern töten den ästhetischen Sinn, mehr als sie ihn beleben) nicht genügen, in den Kindern die Freude an der Kunst zu wecken.

Ich bin durchaus der Meinung, daß für die Kinder das Beste gerade gut genug ist, besonders in der Kunst, und ich wäre glücklich, wenn ich etwas für den Wandschmuck der Schulzimmer geeignetes machen könnte.

Vielleicht gelingt mir mal etwas, was einfach und gut genug dazu wäre.

ÜBER KUNSTSCHULEN

KUNST, als Produkt des Genies, kann weder gelehrt noch gelernt werden. Aber, wie Kant sagt, es gibt keine Kunst, in welcher nicht etwas Mechanisches und also nicht etwas Schulgerechtes die wesentliche Bedingung der Kunst ausmachte. Nur mit diesem dem Handwerklichen Schulgerechten hat sich Kunsterziehung zu beschäftigen.

Also: den Unterrichtsanstalten liegt die Bildung und Erziehung des Talents ob, eine Aufgabe, der sich seit mehr als zwei Jahrhunderten alle Kulturstaaten mit mehr oder weniger Erfolg unterzogen haben. Weil sie, zumal im vorigen Jahrhundert, die besten Erfolge, das heißt die besten Künstler hervorgebracht hat, dürfen wir die Pariser École des Beaux Arts als Muster hinstellen. Man dürfte sie eine Zeichenschule nennen, da ihr Unterricht absolut auf Zeichnen gegründet ist. Und ich glaube, daß alle Künstler, wie weit sie auch sonst in ihren Ansichten auseinandergehn, darin übereinstimmen werden, daß die Grundlage jedes Kunstunterrichts das Zeichnen ist.

Ich leugne nicht, daß auch unsere staatlichen Kunsterziehungs-Anstalten auf diesem Prinzip aufgebaut sind, aber sie sind, indem sie den Forderungen der jeweiligen Modeanschauungen Rechnung tragen wollten, von diesem Prinzip mehr oder weniger abgewichen. Sie haben zum Beispiel Klassen für Landschafts-, Tier-, ja sogar Marinemaler und Freilicht-Ateliers eingerichtet, Tiroler Stuben, die nicht nur höchst überflüssig, sondern geradezu schädlich sind, da durch sie Spezialisten gezüchtet werden. Aber sie sündigen auch gegen den Geist der Kunst, denn der Unterricht soll nicht den Schüler lehren einen bestimmten Gegenstand abzuzeichnen, sondern er soll ihn befähigen, den Gegenstand aufzufassen. Der Lehrer soll den Schüler nicht „abrichten", die Wirklichkeit nach seiner, des Lehrers, Auffassung wiederzugeben, sondern, indem er der Individualität des Schülers möglichst Rechnung trägt, soll er ihn dazu befähigen, die Wirklichkeit in seiner, des Schülers, Auffassung wiederzugeben.

Bei dem jetzigen Klassensystem, wo der Schüler von einem Lehrer zum andern „versetzt" wird — und der folgende Lehrer ist gewöhnlich entgegengesetzter Ansicht als der frühere — lernt der Lehrer den Schüler nicht genügend kennen. Daher dürfte es sich empfehlen, den Schüler von Beginnen bis zur Beendigung des Unterrichts bei demselben Lehrer zu belassen. Der Einwand, daß ein Lehrer mehr für den Zeichen-, der andere geeigneter für den

Mal-Unterricht sei, scheint mir hinfällig, da malen nur zeichnen mit anderem Material ist. Es ist ein die Kunst schwer schädigender Irrtum, unter Technik gewisse Fingerfertigkeiten zu verstehen: Technik heißt die Gewandtheit, die Phantasie mit den jeweilig zur Verfügung stehenden Mitteln zu materialisieren, sie aufs Papier oder auf die Leinwand zu projizieren. Die Kunstgriffe — falls es solche gibt — lernt der Begabte von selbst, und es ist viel besser, daß der Unbegabte sie überhaupt nicht lernt, denn sonst würde er nur das Künstlerproletariat vermehren. Aus diesem Grunde bin ich auch gegen die sogenannten Meisterateliers, in denen die jungen Leute, die den Kursus auf der Schule durchgemacht haben, meist nicht wissen, was sie anfangen sollen. Nicht etwa, daß ich ihnen den Raum zur Arbeit mißgönne, im Gegenteil, aber ich möchte sie weiter in unmittelbarer Aufsicht der Lehrer wissen — am besten wäre es, wenn sie wie in früherer Zeit den Lehrer als Gehilfen bei dessen Arbeiten unterstützten — jedenfalls sollten sie solange unter dessen Aufsicht bleiben, bis sie sich selbst gefunden hätten, was bei den Begabtern natürlich schneller vonstatten geht als bei den minder Begabten, denen der Lehrer dann zu raten hätte, sich einer ihrer Befähigung mehr entsprechenden Tätigkeit zuzuwenden. Denn ein guter Handwerker ist besser als ein mittelmäßiger Maler oder Bildhauer oder Architekt.

Viele sind berufen, aber wenige auserwählt: die

Spreu vom Weizen zu trennen, ist eine der vorzüglichsten Aufgaben der Kunstschule, die dieser äußerst schwierigen Aufgabe um so eher nachkommen kann, je mehr sie sich darauf beschränkt, die Schüler nicht in der Kunst, sondern für die Kunst zu erziehn.

Das einzige äußere Merkmal für die innere Begabung des Schülers liegt in der Form, und zwar in den bildenden Künsten mehr als zum Beispiel in den andern Künsten, weil sie unmittelbar sich an unsere Sinne wenden. Der Ausdruck für die Form ist die Zeichnung, daher muß das Zeichnen nicht nur der Anfang, sondern auch das Ende der Kunsterziehung sein.

Daher sollten die jetzigen Kunstanstalten in Fachschulen für Zeichnen umgewandelt werden. Selbstverständlich rechne ich die graphischen Künste, Radierung, Lithographie, Holzschnitt hierin ein. Zweitens müßten vor allen Dingen die Tier-, Landschafts-, Marine-Klassen abgeschafft werden. Der menschliche Körper, als feinster Organismus, diene allein als Objekt für den Unterricht.

Grade die Auswüchse, die die heutige Zeit in der Kunst hervorbringt, legen den staatlichen Bildungsanstalten die Pflicht auf, für strengste Schulung der Talente zu sorgen. Es gibt keine Kunst ohne organische Tradition. Wir wollen keine Neger- oder Fidschi-Insulaner-Kunst. Wir wollen eine Kunst, die der Ausdruck unserer Zeit ist, die auf der Höhe der Bildung unserer Zeit steht. Selbst das Genie

bedarf der Schulung und steht immer auf den Schultern seiner Vorgänger.

Ich schließe mit den Worten Kants: „seichte Köpfe glauben, daß sie nicht besser zeigen können, sie wären aufblühende Genies, als wenn sie sich vom Schulzwange aller Rezepte lossagen und glauben, man paradiere besser auf einem kollerichen Pferde als auf einem Schulpferde".

DER FALL THODE

I

WIE? Henry Thode hält ein Kolleg über moderne Malerei? Risum teneatis amici! Derselbe, über den Franz Wickhoff, Professor der Kunstgeschichte an der Wiener Universität, in Nr. 4 der Kunstgeschichtlichen Anzeigen vom Jahre 1904 schreibt: „Henry Thode, der privilegierte Entdecker, der die Welt seit langem mit falschen Dürers, Mantegnas, Correggios und so weiter überschwemmt, der einen ganzen Band mit Bildern Dürers herausgegeben, von denen jedes von anderer Hand ist. Der kennt ja nicht nur Dürer nicht, sondern auch alle die andern Schulen müssen ihm fremd sein, aus denen er all die falschen Bilder gefischt hat.“ Und derselbe Gelehrte schließt seine Besprechung von Thodes Entdeckung des Kruzifixes Michel Angelos in San Spirito mit den Worten: „Man glaubt, wenn man die Zuschreibung an Michel-Angelo hört, ein Spaßvogel habe sie gemacht. Es war aber ein unfreiwilliger.“ Thodes Ankauf des sogenannten Correggio für das Städelsche Institut werden die Frankfurter wohl in guter Erinnerung haben.

Begeisterung durchbrauste nun ganz Deutschland, als eine geschäftige Presse eines schönen Tages orbi et urbi verkündete: Herr Geh. Rat Thode hat nach der Lektüre des Meier-Graefeschen Buches „Der Fall Böcklin“ sich entschlossen, ein Kolleg über moderne Kunst zu lesen. Ein so gediegener und gründlicher Kenner der alten Kunst ist naturgemäß der berufenste Beurteiler der neuen Kunst. Schon die einleitenden Worte seines ersten Vortrags geben den vollgültigen Beweis dafür. Thode schildert den Einfluß des Impressionismus mit den lapidaren Worten:

„Die meinungsbildende Kraft der modernen Kunst ist ein kleiner Kreis in Berlin, der in inniger Beziehung zum Kunsthändler steht.“

Als ob ich behaupten würde, daß Richard Wagner seine Berühmtheit nur dem Umstande zu verdanken hätte, daß Henry Thode sein Schwiegersohn geworden ist. Freilich wird jede neue Kunst zuerst nur von einem kleinen Kreise verstanden, aber sämtliche Liszts, Bülows und — last not least — Thodes wären nicht imstande gewesen, Richard Wagner zu „machen“, wenn er nicht zufälligerweise ein — Wagner gewesen wäre.

Auch weiß jeder Student der Kunstgeschichte im ersten Semester, daß der böse Impressionismus, dessen Verherrlichung in den Büchern Meier-Graefes Herrn Thode so in Harnisch gebracht hat, daß er sich entschloß, ihm sein „Quos ego“ zuzuschleudern, gerade so alt ist wie die Malerei. Witzig nannte mein verstorbener Freund Bayersdörfer Piero de la

Francesca, von dem Geh. Rat Thode schon gehört haben dürfte, den ersten Professor für Plein-air-Malerei, und ich bin überzeugt, daß sogar Thode, wenn er sich einmal ein paar Stunden seiner kostbaren Zeit absparte, um die Bilder eines gewissen Velazquez zu betrachten, in dem Spanier eine impressionistische Anschauung „entdecken" dürfte, die über Goya zu Manet führt.

Sollte aber Herr Geh. Rat Thode auch fernerhin die ganze impressionistische Richtung in der modernen Kunst für „Unsinn, der nur aus Geschäftsrücksichten von einer gewissen Berliner Klique in die Welt posaunt wird," erklären, — sollte er noch soviel Kollegs lesen, um Meier-Graefe-Ansichten zu widerlegen: immerhin darf man verlangen, daß er mit anständigen Waffen, das heißt mit Gründen streite.

Wenn aber ein Professor an einer der ersten Universitäten Deutschlands in einer reinkünstlerischen Angelegenheit mit persönlichen Insinuationen, wie „Mangel an nationalem Empfinden", „Nachahmen der Franzosen", „Poesielosigkeit" und andern aus der Rüstkammer der Antisemiten entnommenen, bereits ziemlich verrosteten Waffen den Feind zur Strecke zu bringen versucht, so beweist das nur, daß er seinen Gegner mit sachlichen Gründen nicht zu widerlegen vermag; mit anderen Worten: daß der Herr Geh. Rat Thode von neuer Kunst gerade so viel versteht wie von der alten.

II

DIE Veröffentlichung, mit der Herr Thoma für seinen Freund Thode vor die Bresche tritt, macht seinem Charakter alle Ehre; sie ist von echter Freundschaft und schöner Dankbarkeit diktiert. Aber diese Gefühle haben ihm den sonst so klaren Blick umnebelt. Thoma verkehrt die Sachlage und er richtet sich mit seiner Darstellung an eine falsche Adresse: seinen Zorn über die Bücher Meier-Gräfes möge er diesen entgelten lassen. Herr Meier-Gräfe wird ihm zu antworten wissen.

Nicht ich habe Thode, sondern Thode hat mich angegriffen. Nicht ich habe die Gefühle, die den Herren Thode und Thoma heilig sind, verspottet, sondern Thode hat der Kunst-Anschauung, die mich erfüllt, infamierende Beweggründe untergelegt. Freilich stellt man es jetzt so dar, als ob die Reporter, deren sich Herr Thode bedient, die Worte ihres Meisters sinnentstellend wiedergegeben hätten. Dann hätte Thode, als er vor dem Publikum den Gegenstand dieser Polemik berührte, die Pflicht gehabt, seine übereifrigen Parteigänger mit klaren Worten zu desavouieren. Denn zu meiner Erklärung veranlaßte mich einzig und allein Thodes Insinuation, der Impressionismus sei eine von einem kleinen Berliner Kreise aus Geschäftsrücksichten zur Schau getragene und zu Markt gebrachte Kunstanschauung.

Wenn Herr Thoma mir vorwirft, daß ich Professor Wickhoff in Wien als Eideshelfer gegen seinen

Freund herangezogen habe, so lag der Grund darin, daß jener Gelehrte als eine erste Autorität auf dem Gebiete kunstgeschichtlicher Forschung anerkannt ist. Nicht, wie Herr Thoma zu glauben scheint, um Meinungsverschiedenheit, nicht um Ansichten handelt es sich, sondern Wickhoff hat Thode eine Reihe gröbster Irrtümer nachgewiesen. Hätte Herr Geheimrat Thode diese vernichtende Kritik seiner Kennerschaft zu entkräften vermocht, er hätte schwerlich geschwiegen.

Ich bin alt genug, um zu wissen, daß man nur seine Anhänger überzeugt: deshalb habe ich nie den vergeblichen Versuch gemacht, Widersacher zu meinen Ansichten bekehren zu wollen. Ich maße mir nicht an, dem deutschen Volke seine Ideale zu rauben, ich gestatte mir nur gegen die Unduldsamkeit Einspruch zu erheben, mit der Herr Thode das, was er für recht und gültig hält, als das Ideal des gesamten deutschen Volkes proklamiert. Malerisch und poetisch ist nicht nur „die mondbeglänzte Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält," sondern auch — um mich der Worte des Herrn Thoma zu bedienen — „zwischen Berlin und Buxtehude" gibt es dessen genug. Die Kraft der Darstellung, nicht die Wahl des Stoffes macht den Künstler. Durch kein Dogma, durch keine noch so volltönende Phrase, durch kein nationalisierendes Schlagwort kann das weite Reich und das freie Recht der Persönlichkeit eingeengt und beschränkt werden.

III

ZUM Abschluß der Auseinandersetzung mit Herrn Thode kann ich zu meiner Freude erklären, daß mein Zweck, wenigstens teilweise, erreicht ist: durch seine Berichtigungen berichtigt sich Thode selbst. Er erklärt jetzt einen Teil der diffamierenden Äußerungen gegen die neuere Kunstrichtung nicht getan zu haben. Vielleicht entschließt er sich auch dazu, seine Worte, „die Moderne sei unkünstlerisch, sei antideutsch, sie entfessele die bösen Instinkte“ (Neue badische Landeszeitung Nr. 319), als Erfindungen seiner Berichterstatter zu bezeichnen.

Herrn Thode gebührt der Ruhm, für kunstwissenschaftliche Vorlesungen auf deutschen Hochschulen den elektrischen Schnellbetrieb, wozu die Berichterstattung in den Lokalblättern als notwendige Ergänzung gehört, eingeführt zu haben. Professor Schmoller in Berlin hat die Reportage über seine Kollegien durch gerichtliches Einschreiten verwehrt, nicht etwa wegen Entstellung seiner Worte, sondern weil solche Veröffentlichungen der guten akademischen Sitte zuwider, weil er sie für unschicklich hielt. Herr Thode hingegen erklärt, er habe keine Veranlassung gehabt, seine Berichterstatter zu desavouieren. Mithin war es auch in seinem Sinne, daß sie es für notwendig hielten, die Anwesenheit des australischen Fräuleins Isadora Duncan zur Zeugenschaft für Herrn Thodes Auffassungen über deutsche Kunst heranzuziehen.

Auf Professor Wickhoffs Nachweise gedenkt Thode

nicht zu antworten: „er habe seine Argumente in Aufsätzen dargelegt.“ Aber auf diese Aufsätze bezogen sich ja gerade Wickhoffs Äußerungen. Thodes Schweigen trägt also die Anerkennung der ihm vorgeworfenen groben Irrtümer in sich. Steht es nun so mit seiner Autorität auf einem Gebiete, worüber er seit zwanzig Jahren schreibt und spricht: mit welchem Recht läßt er sich über den Impressionismus vernehmen, mit dem er sich, allem Anscheine nach, erst seit dem Ende dieses heißen Sommersemesters zum Zweck seines ab irato unternommenen Vorlesungszyklus beschäftigt hat?

Erfreulich ist Thodes Versicherung, er werde sich der Phrasen und der Schlagworte enthalten. Gerade diese trennen mich von ihm: ich empfange für die Beurteilung von Kunstwerken mein Gesetz vom Kunstwerk selbst, Thode schätzt es danach ein, inwieweit es seiner vorgefaßten Meinung entspricht.

Für mich gibt es gute und schlechte Kunst; ihm ersetzt das, was er für Gemüt hält, nur zu oft das mangelnde Können. Daher weise ich die Lobsprüche, die Herr Thode mir als Künstler erteilt, auf das ernsteste zurück.

MEIN AUSTRITT AUS DER KUNSTDEPUTATION

EIN alter Berliner Amtsgerichtsrat pflegte jede Verhandlung mit der Ermahnung an die streitenden Parteien einzuleiten, sich zu vergleichen: „denn", setzte er hinzu, „wer recht hat, bekommt deshalb noch nicht recht". Ich mußte an diese Geschichte denken, als ich vom Rathaus nach Hause ging, nachdem ich in der Sitzung der städtischen Kunstdeputation mein Amt als Bürgerdeputierter niedergelegt hatte.

Da Herr Bürgermeister Dr. Reicke sich kurze Zeit vor der Kunstdeputationssitzung auf Urlaub begeben hatte, übernahm Herr Oberbürgermeister Kirschner seine Verteidigung. Allerdings nur in formaler Hinsicht. Auch fühle er sich nicht berechtigt, an den inkriminierten Äußerungen des Herrn Reicke Kritik zu üben. Noch weniger aber könne er der Berliner Sezession das Recht einräumen, der Kunstdeputation vorschreiben zu wollen, wen sie in die Ausstellung zum Ankauf der Kunstwerke delegieren würde, zumal Herrn Reicke genügendes Taktgefühl zuzutrauen gewesen wäre, daß er nach seinen abfälligen Bemerkungen über die Ausstellung der Sezession nicht mehr

offiziell in deren Haus erscheinen würde. Bei aller Hochachtung vor der Ansicht des Oberbürgermeisters erlaube ich mir, anderer Meinung zu sein: es scheint mir nicht gerade besonders taktvoll, daß Herr Reicke als Gast der Großen Berliner Kunstausstellung für die Einladung mit Angriffen auf die Sezession quittierte.

Auch der telephonische Anruf aus dem Magistratsbureau: „Herr Bürgermeister Reicke läßt fragen, ob der Besuch der Kunstdeputation am 22. Mai dem Vorstande der Sezession angenehm wäre", läßt die Annahme des Vorstandes, daß Herr Reicke wie im vorigen, so auch in diesem Jahre die Verhandlungen in der Sezession persönlich leiten würde, nicht nur entschuldbar, sondern durchaus berechtigt erscheinen.

Zwar hatte ein Mitglied der Kunstdeputation diese Annahme als „bedauerliche Unkenntnis der Sezession" öffentlich getadelt, aber Herr Reicke schrieb dem Präsidenten der Sezession, daß er von Natur und Gesetz Stellvertreter des Oberbürgermeisters in der Kunstdeputation sei.

Der Oberbürgermeister und die Kunstdeputation dürften sich also in der Annahme geirrt haben, Herr Reicke würde die Sezession nicht mehr offiziell betreten. Ich habe die Überzeugung, daß die Sezession diesen Irrtum durchaus nicht entschuldbar findet; aber wenn Künstler formale Irrtümer von Beamten nicht krumm nehmen, sollten dann nicht Beamte auch etwas weniger streng über die formalen Fehler von Künstlern denken? Der Sinn des Briefes der

Sezession, worin sie sich den Besuch des Herrn Reicke verbittet, war nicht die Inanspruchnahme des Rechtes, zu bestimmen, wen die Kunstdeputation in die Ausstellung senden soll, sondern er war ganz einfach der Ausdruck des schlichten Gefühls: ein Beleidiger meiner Ehre betritt mein Haus nicht mehr. Wenn die Künstler, die den Vorstand der Berliner Sezession bilden, sich bei der Formulierung dieses Gefühls vergriffen und einen formalen Fehler begangen haben, so möge die Kunstdeputation bedenken, daß die Sache wichtiger ist als die Einhaltung des Instanzenganges.

Der Oberbürgermeister sagt, er fühle sich nicht berechtigt, Kritik an den Äußerungen des Herrn Reicke zu üben. So sehr ich diesen Standpunkt achte, so sehr muß ich die Folgen bekämpfen, die diese Äußerung in der Sitzung der Kunstdeputation hatte. Aus dem Angeklagten Reicke wurde in der Sitzung der Kunstdeputation im Handumdrehen die Angeklagte Sezession. Man lehnte ab, über Herrn Reicke zu Gericht zu sitzen und eröffnete statt dessen das Verfahren gegen die Sezession wegen Verbrechens gegen den richtigen Instanzengang, obgleich die Äußerungen des Herrn Reicke keinen Verteidiger fanden.

Ein offenes Wort Herrn Reickes hätte den unangenehmen Zwischenfall leicht aus der Welt schaffen können, zumal der Vorstand der Sezession in seiner ersten Erwiderung auf die häßlichen Angriffe des Bürgermeisters ruhig und würdig geantwortet hatte.

Herr Reicke hat sich aber nicht zu einer öffentlichen Erklärung entschließen können.

Der Oberbürgermeister erwiderte mir in der Sitzung, als ich ihn fragte, was die Sezession gegen Herrn Reickes Angriff hätte tun sollen, daß sie den Bürgermeister ja hätte verklagen können. Leider hat sich die Sezession in ihrem, den Künstlern eigenen Optimismus getäuscht: sie glaubte, daß die Kunstdeputation den Bürgermeister zur Zurücknahme seiner schweren Beleidigung bewegen würde.

Der Berliner Sezession lag nichts ferner, als die Kunstdeputation verletzen oder gar ihr Vorschriften machen zu wollen: beides wäre zu dumm von ihr gewesen. Aber die Sezession mußte handeln, wie sie gehandelt hat, um so mehr, als Herr Reicke in einem zweiten Brief an den Vorsitzenden der Sezession auf die höchst unliebsamen Folgen aufmerksam machen zu müssen glaubte, die das schroffe Verharren auf ihrem Standpunkt — auch in Charlottenburg! — für die Sezession nach sich ziehen könnte. Die Sezessionisten sind auch Menschen, und sie wissen die Vorteile zu schätzen, die der Unterstützung einflußreicher Männer und einflußreicher Frauen entspringen. Aber noch höher steht ihnen ihr künstlerisches Gewissen: sie haben die Arbeiten von Söhnen, Töchtern, Gattinnen der einflußreichsten Leute refüsiert, wenn sie dem künstlerischen Niveau der Sezession nicht genügten.

Mag die Sezession in der Form gefehlt haben —

ich erbot mich in der Sitzung, diesen Fehler sofort rückgängig zu machen! Aber die Kunstdeputation verwarf einen dahingehenden, aus ihrer Mitte gestellten Vermittelungsvorschlag, indem sie den Antrag des Oberbürgermeisters annahm, die Ausstellungen der Sezession bis auf weiteres nicht mehr zu besuchen. Sie „rettete" den Bürgermeister, ohne an die Schädigung Berlins als Kunststadt zu denken. Oder sollten die Preise der Stadt Berlin nur eine Belohnung für Wohlverhalten sein?

Indem die Kunstdeputation einen angeblichen Formfehler mit der schwersten ihr zustehenden Strafe ahndete, entging ihr, welch empfindlichen Schlag sie nicht nur der Sezession, sondern der gesamten Berliner Künstlerschaft versetzt hat. Ohrenzeugen bestätigen — und zwar Gegner der Sezession —, Herr Reicke habe in seiner Tischrede gesagt, daß die diesjährige Sezessionsausstellung zu bedenken gebe, ob die Stadt Berlin ihr weiter die Subvention gewähren solle. Ist die Subvention etwa ein Almosen? Ist sie nicht vielmehr eine geradezu klägliche Abschlagszahlung, die die Stadt ihrer Künstlerschaft schuldet? Ich ziehe nicht etwa eine Stadt wie Paris zum Vergleich heran, nicht einmal Hamburg oder München. Aber selbst Städte wie Köln oder Frankfurt, Mannheim oder Hannover tun unendlich viel mehr für die Kunst als Berlin. Es hat die schier unglaubliche Geduld der Berliner Künstlerschaft dazu gehört, um ruhig zuzusehen, daß Jahre hindurch der größte Teil des

Berliner Kunstfonds, der statutenmäßig zum Ankauf von Kunstwerken bestimmt ist, für die Neubauten der Stadt Berlin aufgewendet wurde. Wo bleibt die städtische Gemäldegalerie, die vor Jahren in Tschudi den geborenen Leiter gefunden hätte?!

Videant consules! Berlin besaß in seiner Mitte durch das ganze vorige Jahrhundert die größten deutschen Künstler: in Chodowiecki, Krüger, Menzel die größten Maler, in Schadow und Rauch seine größten Bildhauer und in Schinkel und dessen Schule bis auf Hitzig die größten Architekten. Sollte es ganz zufällig sein, daß die jungen Talente jetzt anfangen, Berlin den Rücken zu kehren, oder sollte hier das Wort zutreffen, daß jede Stadt die Künstler hat, die sie verdient?

Die Kunst läßt sich nicht nach der Korrektheit oder der Schablone messen, sondern jeder Künstler verlangt seinen eigenen Maßstab. Schadow verurteilte in der „Haude- und Spenerschen Zeitung" die Zeichnungen Menzels zu Kuglers Friedrichsbuch als „Griffonagen oder Kritzeleien, des großen Königs unwürdig", und derselbe Menzel fragte vor den Bildern Manets, Monets und Degas' den Besitzer, ob er für den Dreck wirklich Geld gegeben hätte. Vielleicht läßt der Umstand Herrn Reicke milder über die Franzosen urteilen, daß ohne die „französischen Importen" ihrer Zeit Menzel und Leibl undenkbar sind.

Die Kunstdeputation hat für den Bürgermeister und gegen die Sezession entschieden: aber vor dem

Forum der Zukunft wird die Entscheidung anders ausfallen. Es handelt sich hier nicht um den Zank zweier Parteien, sondern es handelt sich um den Kampf zweier Weltanschauungen: der Geist siegt über den Buchstaben.

Ich danke Herrn Dr. Nathan für seine Entgegnung, denn sie ist die beste Verteidigung für meine Ausführungen, die er in keinem Punkte zu widerlegen imstande ist. Aber es will mir scheinen, daß der Ton der Entgegnung nicht recht für das Thema paßt: hier hilft kein Zungenspitzen, hier muß gepfiffen sein.

Es ist nicht angängig, daß ein Bürgermeister Berlins sich über einen Teil der Berliner Künstlerschaft — und wahrlich nicht den schlechtesten — in der Form, wie er es getan, ungestraft äußern darf; um so weniger, als er das in seiner Eigenschaft als amtlicher Bürgermeister getan hat.

Herr Dr. Nathan irrt, wenn er die Tischrede des Herrn Reicke für eine Privatäußerung hält, denn Dr. Reicke erklärte im „Berliner Tageblatt“:

„Sind denn nur die Herren Zeitungskritiker berechtigt, öffentlich Kritik zu üben? Sind nicht die Vertreter von Behörden, die von den verfassungsmäßigen Organen doch wohl gerade auf ihre Posten gestellt sind, damit sie zu gegebener Zeit öffentlich Stellung nehmen, ebenso dazu berufen?“

Ich bin der Meinung, daß Herr Reicke sich nicht so äußern darf, und daß die Kunstdeputation, wenn sie der Disziplinarhof über die Sezession ist, es auch ebenso über Herrn Reicke sein muß.

Denn es handelt sich hier nicht um eine Person, sondern um eine für die Stadt ebenso wichtige Angelegenheit wie die Kanalisation oder die öffentliche Gesundheitspflege. Ich verlange nicht den „Kopf des Bürgermeisters", sondern ich verlange die öffentliche Zurücknahme dieser die Sezession beleidigenden Äußerungen.

MALER UND DICHTER

Antwort auf eine Rundfrage

Während meiner Schulzeit las ich nur — was ich lesen mußte. Freude an der Lektüre empfand ich erst, als ich, zwanzigjährig, nach Weimar auf die Kunstschule kam; selbstverständlich, daß ich enragierter Goetheaner wurde. Wohnte ich doch gegenüber dem Goethehause, das damals noch nicht Nationalmuseum war, sondern von Goethes Enkeln Wolf und Walter — kränklichen Herren, deren einer Legationsrat tituliert wurde — bewohnt war, und sich genau in demselben Zustande befand, in dem es Goethe bei seinem Tode zurückgelassen hatte. Aus übermäßiger Pietät für ihren Großvater bewohnten sie die Mansardenstübchen, und nur, wenn ihre Mutter Ottilie — ich glaube aus Wien — zum Besuche kam, öffnete sich der große, grüne Salon in der ersten Etage, in dem Goethe empfangen hatte.

Manchmal, wenn ich am Fenster in einem Band Goethe las und vom Buche auf mein Gegenüber blickte, glaubte ich Goethe leibhaftig vor mir zu sehen, aber nicht nur ihn, sondern auch alle seine

Gestalten. Wie in einem guten Porträt nicht nur der Dargestellte, sondern ebenso stark sich der Maler zeigt.

„Dein Bestreben, deine unablenkbare Richtung ist, dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben; die andern suchen das sogenannte Poetische, das Imaginative zu verwirklichen, und das gibt nichts als dummes Zeug.“ Mit diesem Wort charakterisiert Merck in „Wahrheit und Dichtung“ Goethen, und ob man im Weimarer Park oder nach Tiefurt, nach Belvedere oder Ettersburg geht, überall erkennt man die Wirklichkeit, der der Dichter poetische Gestalt gegeben hat. Und ob ich Madame Bovary oder Balzac, Niels Lyhne oder Dostojewski las, immer bewahrheitete sich Goethes Ausspruch, „daß der Geist des Wirklichen das wahre Ideelle ist.“

Über Goethe vergaß ich Schiller, dessen „Wallenstein“ und „Braut von Messina“ mir auf dem Gymnasium schwer verleidet war, und erst vor zehn oder zwölf Jahren wurde ich auf ihn zurückgeführt. Zufällig fand ich auf dem Arbeitstisch meiner Tochter einen Band Schiller; ich fing an, „Kabale und Liebe“ zu lesen, und wurde so gepackt, daß ich nicht nur das Stück zu Ende las, sondern „Fiesko“ und „Die Räuber“ in einem Tage hinterher. Dann las ich seine wundervollen ästhetischen Abhandlungen und „ihre naive und sentimentale Richtung“ scheint mir ebenso köstlich wie Lessings Schriften.

Aber ich habe noch die kindliche Auffassung, daß

der wahre Dichter der Lyriker ist, der seine Gefühle in Versen — und die liebsten Verse sind mir die gereimten — ausspricht.

Natürlich interessiere ich mich lebhaft für die zeitgenössische Dichtung: ich habe den ersten Vorstellungen der freien Bühnen beigewohnt, und war an der Redaktion des „Pan" beteiligt. Aber in der Kunst ist es wie im Leben: on revient toujours à ses premiers amours.

SEZESSION UND AKADEMIE

REDEN ZUR ERÖFFNUNG VON AUSSTELLUNGEN DER BERLINER SEZESSION

FRÜHLING 1899

DURCH die Opferwilligkeit einiger hochherziger Kunstfreunde unserer Stadt und durch das kollegiale Eintreten für unsere Sache von seiten der Sezession und Luitpold-Gruppe in München, der sezessionistischen Gruppen in Dresden und Karlsruhe, sind wir in den Stand gesetzt, im eigenen Hause unsere erste Ausstellung zu eröffnen.

Nicht sowohl durch das, was wir bringen — denn Meisterwerke lassen sich nicht aus der Erde stampfen —, als vielmehr durch das, was wir nicht bringen, wird sich unsere Ausstellung von den sonst üblichen unterscheiden.

Wir führen nur eine kleine Anzahl von Werken dem Beschauer vor, und nur solche, die von deutschen Künstlern herrühren. Denn wir sind der Überzeugung, daß die massenhafte Anhäufung von Kunst ebenso sehr gegen das Interesse des Publikums wie das der Kunst selbst verstößt. Das Auge des Beschauers wird nur zu leicht durch die lange Flucht der mit Bildern angefüllten Säle ermüdet, und die wahrhaft

guten Werke, deren es natürlich nur wenige gibt, werden durch den Wust der Mittelmäßigkeit erdrückt.

Daß wir uns bei dieser ersten Ausstellung auf die nationale Kunst beschränkten, hat nicht etwa in engherziger Kirchturmspolitik seinen Grund: wir wollten zuerst einen Überblick über den augenblicklichen Stand der Deutschen Kunst geben. Jedoch in künftigen Jahren, wenn ausländische Künstler uns ihre Werke anvertrauen wollen, werden wir ihnen mit Freuden gastliche Unterkunft gewähren, wie wir ja in London und Paris, Venedig oder Brüssel oft die Gastfreundschaft für unsere Werke beanspruchen. Aber unsere etwaigen Schwächen durch Anleihen beim Auslande zu verdecken, schien uns der deutschen Kunst nicht würdig.

Bei der Auswahl der Werke, welche unsere Ausstellung schmücken, war nur das Talent, in welcher Richtung es sich auch offenbarte, ausschlaggebend. Wir sind ebenso stolz darauf, die Werke eines Menzel als die des Böcklin dem Publikum zeigen zu dürfen. Für uns gibt es keine allein seligmachende Richtung in der Kunst, sondern als Kunstwerk erscheint uns jedes Werk — welcher Richtung es angehören möge —, in dem sich eine aufrichtige Empfindung verkörpert. Nur die gewerbsmäßige Routine und die oberflächliche Mache derer, die in der Kunst nur die milchende Kuh sehen, bleiben grundsätzlich ausgeschlossen.

Auch sind wir uns wohl bewußt, daß wir von seiten des Publikums, welches in der Kunst ungern von liebgewonnenen Gewohnheiten läßt, vielfachen Anfeindungen ausgesetzt sind. Doch im Vertrauen auf die siegreiche Kraft der Jugend und das wachsende Verständnis der Beschauer haben wir ein Unternehmen ins Leben gerufen, das einzig und allein der Kunst dienen will.

FRÜHLING 1900

DER Erfolg unserer ersten Ausstellung, welcher unsere kühnsten Erwartungen übertraf, hat bewiesen, daß die Gründung der Berliner Sezession nicht einer vorübergehenden Laune entsprang, sondern dem Bedürfnisse des Publikums entgegenkam.

An das Wort „Sezession" knüpft sich immer noch die falsche Deutung, als ob wir, die Gründer derselben, auf irgendeine gerade herrschende Mode in der Kunst eingeschworen wären; im Gegenteil haben wir uns getrennt, um desto freier eintreten zu können für jedes Talent, in welcher Richtung es sich auch äußern möge.

Kunst ist für uns — nach dem Worte des Heiligen Augustinus —, was die großen Künstler gemacht haben.

Dieser geistreiche Ausspruch des großen Kirchenvaters, der ein ebenso bedeutender Ästhetiker war, kommt unserer Auffassung vom Wesen der Kunst am nächsten; eine endgültige Definition dafür ist und kann nicht gefunden werden. Kunst ist ein ewiges

Werden; ein ewiges Werden und Vergehen. Es wäre der Tod der Kunst, wenn sie zum Dogma erstarrte.

Andererseits, da es keine bestimmte Norm für das, was Kunst ist, gibt, sondern der Geschmack allein entscheidet; die fortwährende Umwertung der Kunstwerke: was heute noch verlacht, sehen wir morgen angestaunt und bewundert.

Eine jede Vorführung von Kunstwerken soll den Geschmack der Beschauer bilden. Eine jede Kunst hat das Publikum, welches sie verdient. Nicht ein nachsichtiges, sondern ein einsichtiges Publikum wünschen wir uns für unsere Veranstaltung.

Und wie jeder Wettbewerb alle Kräfte anspornt und allen Teilen zugute kommt, hoffen wir, daß statt der Schädigung, die von gegnerischer Seite befürchtet wurde, die Gründung der Berliner Sezession zum größeren Ruhme der deutschen Kunst beitragen möge!

FRÜHLING 1901

IN das Gefühl freudigen Dankes für das rege Interesse, welches das Publikum uns bisher entgegengebracht hat, mischt sich die Trauer über den Heimgang unserer beiden Ehrenmitglieder Böcklin und Leibl.

Jedes Wort zu ihrer Verherrlichung klänge banal: ihre Werke zeugen laut und vernehmlich von ihrer Unsterblichkeit.

Daß beide zugleich unserm Verein angehörten, beweist schlagender als jedes Programm, daß wir — keins haben. Wir lassen jeden zu Worte kommen, der etwas Eigenes zu sagen weiß.

Und wie wir die Kunstwerke ausgewählt haben, wünschten wir, daß das Publikum sie betrachtete: nicht nach einem akademischen Schönheits-Ideal, sondern nach der Kraft, mit welcher der Künstler das, was ihm als schön erschien, verkörpert hat.

„Vor ein Bild hat jeder sich hinzustellen, wie vor einen Fürsten, abwartend, ob und wann es zu ihm sprechen werde; und, wie jenen, auch dieses nicht selbst anzureden: denn da würde er nur sich selbst vernehmen."

Neben den Einsendungen unserer Mitglieder verdanken wir dem bereitwilligen Entgegenkommen ihrer Besitzer einige der schönsten Werke der holländischen Kunst sowie des französischen Impressionismus.

Die Bilder von Israëls oder Jacob Maris sind als klassisch anerkannt; aber auch Pissarro, Renoir und Claude Monet, deren Werke bei ihrem Erscheinen mit Entrüstung zurückgewiesen wurden, muten uns heut bereits — ein Menschenalter nach ihrem Entstehen — klassisch an. Sie beweisen aufs deutlichste, — ebenso wie Böcklins Werke — daß die Entrüstung des Publikums über eine neue Auffassung in der Kunst um so größer ist, je neuer und individueller sich der Künstler in ihr offenbart.

Einer jeden Individualität zur Entwicklung zu verhelfen, nicht aber sie zu brechen, scheint uns die Hauptaufgabe unserer Vereinigung; und dankbar nehmen wir die Deutung an, die der greise Hermann Grimm dem Worte „Sezession“ gibt: „die liebevolle Durchdringung, man möchte sagen Verehrung der, wie Goethe so schön sagt, leidenden Natur ist ein Zeichen unserer neuesten Zeit geworden. Viele unserer Künstler suchen neue Manieren, die Natur in diesem Sinne darzustellen. Und in diesem Alleinsein-Wollen mit der Natur sind die Anfänge dessen zu suchen, was als Sezession heut hervortritt.“

HERBST 1901

MIT der gegenwärtigen Ausstellung der zeichnenden Künste löst die Berliner Sezession eine Ehrenschuld ein: nicht weil wir sie geringer schätzen, sondern weil es uns an Raum fehlte, haben wir bisher die graphischen Künste nicht ihrer Bedeutung gemäß zeigen können.

Es ist leider eine Tatsache, daß die zeichnenden Künste von seiten des Publikums stiefmütterlich behandelt werden, obgleich sie ein besonderes Interesse beanspruchen dürften. Denn wie der Stift williger den Intentionen des Künstlers folgt, so gibt die Zeichnung einen mehr unmittelbaren Einblick in sein Schaffen. Die Frische der Zeichnung geht leider nur zu oft unter der langen Arbeit und der Schwere der zu bewältigenden Öltechnik verloren.

Freilich stellt die Zeichnung größere Ansprüche an die mitwirkende Phantasietätigkeit des Beschauers, weil in ihr das, was der Künstler hat ausdrücken wollen, nur angedeutet ist.

Aber erst wer in die Hieroglyphenschrift der Zeichnung eingedrungen ist, wird das vollendete Kunstwerk ganz verstehen.

FRÜHLING 1902

JE mehr eine Ausstellungsleitung bestrebt ist, die Kunstwerke nicht sowohl nach hergebrachter akademischer Schablone, als vielmehr nach der in ihnen zum Ausdruck gebrachten Individualität auszuwählen; desto mehr wird sie auf ihren Geschmack angewiesen sein.

Und über den Geschmack ist bekanntlich nicht nur nicht zu diskutieren, sondern er unterliegt auch immerwährenden Schwankungen.

Rembrandt, der jetzt selbst den Ruhm des göttlichen Raffael überstrahlt, war im achtzehnten Jahrhundert wegen der gemeinen Typen in seinen Bildern nicht salonfähig, und Frans Hals' Doelenstücke lagen als minderwertig aufgerollt auf dem Bodenraum des Haarlemer Rathauses.

Und nun erst heutzutage: Manet und Böcklin wurden ein Menschenalter hindurch verhöhnt und ausgelacht, bis sie jetzt über alles gepriesen und — nachgeahmt werden.

Jedes neu aufstrebende Genie ändert den Ge-

schmack: der Künstler zwingt uns sein Schönheits-Ideal auf, und, ob wir wollen oder nicht — und meistenteils wollen wir nicht, weil das Neue ein Umlernen nötig macht — wir müssen ihm gehorchen.

Nicht der mächtigste Fürst, der Künstler allein zeichnet der Kunst die Wege vor, die sie zu verfolgen hat.

Freilich erscheint das Neue oft unverständlich, und — die Unverständlichkeit eines Werkes ist noch lange nicht der Beweis für seine Güte. Aber selbst auf die Gefahr hin, uns geirrt zu haben, wagen wir, das Neue zu zeigen. Denn nur aus einer eigenen und insofern neuen Naturanschauung kann eine Renaissance der Kunst hervorgehen.

Es wäre der Ruin der Kunst, aus der Anschauung der vorhandenen Kunstwerke Neues schaffen zu wollen.

FRÜHLING 1906

NIEMAND wird leugnen, daß seit mehr als einem Menschenalter die Kunst sich von der akademischen nach der individualistischen Seite hin entwickelt hat. Es wird daher immer schwerer werden, dem einzelnen Künstler zur Entfaltung seiner Persönlichkeit Gelegenheit zu geben, ohne daß die Harmonie der Ausstellung darunter leidet.

Wir haben uns bemüht, jedem gerecht zu werden: aber es wird stets ein unerreichtes Ideal bleiben,

allen gerecht zu werden, denn in letzter Instanz entscheidet immer der persönliche Geschmack. Ästhetische Regeln gelten höchstens für die Kunst der Vergangenheit: Regeln für die zeitgenössische Kunst werden erst aus ihr geformt.

Neben den Werken, die uns die Künstler selbst anvertraut haben, haben wir es dem liebenswürdigen Entgegenkommen der Leiter öffentlicher und der Besitzer privater Sammlungen zu verdanken, daß wir in der Lage sind, eine Reihe von Werken hervorragendster zeitgenössischer Kunst unserm Publikum zeigen zu können.

FRÜHLING 1907

MAN begegnet vielfach im Publikum wie in der Presse der Meinung, als hätten sich die Sezessionen überlebt: was sie in der Kunst angestrebt hätten, wäre erreicht und würde auch von den Gegnern als richtig anerkannt.

Tatsächlich gelten die großen Meister des Impressionismus, für deren Vorführung wir einst als vaterlandslos gescholten wurden, bereits als Klassiker und — was mehr sagt — ihre Werke werden auch auf akademischen Ausstellungen als Meisterwerke gezeigt.

Wir sind stolz darauf, nach unseren bescheidenen Kräften an dem Siege der größten Entwicklung in der modernen Malerei mitgewirkt zu haben, und wir glauben, da dieser Teil unserer Aufgabe erfüllt

ist, uns jetzt auf die Vorführung fast ausschließlich deutscher Kunst beschränken zu sollen. Wir haben die Impressionisten in ihren schönsten Werken gezeigt, nicht um damit zu prunken, sondern damit Publikum wie Künstler gleichermaßen von ihnen lernen mögen.

Aber den Sezessionen liegt eine weit höhere, aber auch weit schwierigere Aufgabe ob, eine Aufgabe, die nicht nur nicht gelöst ist, sondern auch nie vollständig gelöst werden kann.

Wir betrachten die Kunst nicht sowohl als ein Gewordenes, sondern vielmehr als ein Werdendes: die Revolutionäre von gestern sind die Klassiker von heute. Die Aufgabe der Sezessionen ist, für die künftigen Klassiker zu kämpfen. — Das sogenannte Sezessionistische überlassen wir gern unseren Gegnern, nicht sowohl in seiner technischen Vollendung — die sich eigentlich bei jedem Kunstwerke von selbst versteht — als darin, daß sich die Eigenart des Künstlers am vollendetsten in ihm offenbart, erblicken wir den Wert des Werkes. Das Talent des Malers beruht nicht in der sklavischen Nachahmung der Natur, sondern in der Kraft, mit der er den Eindruck, den die Natur in ihm hervorgerufen hat, wiederzugeben vermag. Nur die starke künstlerische Persönlichkeit ist imstande, uns von der Wahrheit der Darstellung zu überzeugen.

Wir glauben, es als einen Vorzug hervorheben zu dürfen, daß wir daran festgehalten haben, die Zahl

der auszustellenden Werke so viel als möglich zu beschränken. Unsere Vorführungen werden dadurch vor der größten Gefahr bewahrt: durch massenhafte Anhäufung von Kunst ins Warenhausmäßige zu geraten und dadurch den Kunstgenuß in eine Kunstqual zu verwandeln.

Freilich werden wir in unseren Bestrebungen auf den allgemeinen Beifall verzichten müssen: denn die Menge folgt stets dem ewig Gestrigen. Auch wissen wir, wie oft mühselige Pionierarbeit in ihren Hoffnungen getäuscht wird. Aber von den vielen Keimen an dem Baume der Kunst auch nur einen zur Blüte gebracht zu haben, wäre Belohnung genug für unsere Bemühungen.

Die Arbeit der Sezessionen wäre nicht umsonst für die Kunst und — was dasselbe ist — für die Künstler.

FRÜHLING 1908

BEI der Zusammenstellung unserer diesjährigen Ausstellung haben uns dieselben Prinzipien wie bisher geleitet: neben den Einsendungen unserer Kollegen haben wir geglaubt, einige besonders hervorragende Kunstwerke zeigen zu sollen, eine Reihe von Arbeiten Wilhelm Leibls, die zu den schönsten gehören, die im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts entstanden sind.

Dem Stadtrat von Reichenberg, der uns aus seinem nordböhmischen Museum drei Perlen Leiblscher Kunst

geliehen, sowie allen Besitzern, die uns ihre Schätze an Leiblschen Gemälden und Zeichnungen anvertraut haben, sprechen wir hiermit unseren wärmsten Dank aus.

Leibls Ruhm brauchen wir nicht mehr zu verkünden: besser als wir es vermöchten, loben seine Werke den Meister. Auch liegt es uns fern, seine Kunst als die alleinseligmachende hinstellen zu wollen.

Noch weniger aber sollen wir versuchen, seine Kunst nachzuahmen, was uns ja doch nur im Äußerlichen gelingen könnte. Aber so sehr wir Leibls Können bewundern, so sehr wir den Meistermaler, der die Ölfarbe so schön zu behandeln wußte wie keiner seit van Eyks und Holbeins Zeiten, in ihm schätzen: es hieße ihn schlecht verstehen, wenn wir vor diesen noch so glänzenden und einzigen Qualitäten seine Innerlichkeit übersehen würden.

Was Wilhelm Leibl zu dem Einzigen macht, den wir in ihm verehren, ist seine Pietät vor der Natur, seine Konzentration, sein echt künstlerischer Egoismus, der alles seinen Werken opfert.

Vor seinem Werke will uns scheinen, als ob Talent und Charakter gleichbedeutend seien: das soll uns als gleich nachahmenswertes Vorbild dienen.

Und gerade in der heutigen Zeit der Kompromisse sollen wir in Leibl neben dem großen Künstler den freien Mann ehren, der keinem anderen Ziele nachstrebte, als dem selbstgesteckten Ideale und sich von Niemandem Gesetze vorschreiben ließ als von seiner Kunst.

Die bildende Kunst gehört zu den freien Künsten.

In Bewunderung der Meisterwerke, die uns überkommen sind, stehen wir keinem nach: aber es erscheint uns als verderblichster Irrtum, aus diesen Werken ein feststehendes Ideal, dem jeder Künstler nachzustreben habe, hinstellen zu wollen.

Nur voraussetzungsloses Studieren der Natur — die Kunstgeschichte aller Zeiten lehrt es uns — kann zu einer Renaissance der Kunst führen und auch die volltönendsten Programme nützen der Kunst nichts. Es strebe jeder Künstler seinem eigenen Ideale nach, denn nur dieser Weg führt zur Unsterblichkeit.

HERBST 1908

IN unserer XVI. Ausstellung, die den zeichnenden Künsten gewidmet ist, führen wir neben den Einsendungen unserer Kollegen das Werk Franz Kruegers vor.

Nur in einem Falle sind wir von dem Programm unserer Ausstellung, nach dem Werke in Öltechnik ausgeschlossen sein sollten, abgewichen. Als einziges Ölbild schmückt unsere Räume Franz Kruegers Bildnis des jungen Otto von Bismarck: die Person des Dargestellten wird diese Ausnahme dem Publikum gegenüber rechtfertigen und wir sind überzeugt, daß jeder Besucher unserer Ausstellung der Fürstin von Bismarck dankbar sein wird, dieses in doppelter Hinsicht unschätzbare Kunstwerk der Öffentlichkeit nicht vorenthalten zu haben.

Krueger ist nicht nur einer der größten Meister,

die in der vorbismarckischen Epoche in Berlin gewirkt haben, sondern auch einer der größten Meister Deutschlands aus dieser Zeit.

Er widerlegt in glänzender Weise die bis zum Überdruß wiederholte, aber darum nicht minder unwahre Behauptung, daß unsre Vaterstadt im Vergleich zu anderen deutschen Städten keine bildende Kunst gehabt hätte.

Jede Epoche hat ihre eigene Kunst: nur Unkenntnis oder Böswilligkeit können Künstler verschiedener Epochen vergleichen wollen, ohne die Erfordernisse und Bedingungen der verschiedenen Zeiten zu berücksichtigen. Es wäre ebenso ungerecht, bei Krueger den Geist Daumiers oder Menzels zu suchen wie bei Künstlern unserer Zeit seine ruhige Sachlichkeit.

Aber jede Epoche hat nicht nur ihre eigene Kunst, sondern auch die Kunst, die sie verdient. Vom König Friedrich Wilhelm III. bis zum Bürger haben die Berliner in Franz Krueger ihren liebsten Meister verehrt: jeder, der in der glücklichen Lage war, sich porträtieren zu lassen, schätzte es sich zur Ehre, von Franz Krueger verewigt zu werden.

Das Porträt ist bekanntlich der Parademarsch des Künstlers, aber nicht minder ist es der Parademarsch des Publikums. Die wundervollen Porträtzeichnungen Franz Kruegers sind ein ebenso glänzender Beweis für den Geschmack des Berliner Publikums wie für das Talent unsres Meisters.

DIE Berliner Sezession begeht heuer ihr zehnjähriges Bestehen. Frei und allein auf sich selbst gestellt, hat sie unentwegt die Pflege der Kunst verfolgt. Zu diesem Zweck hat der Verein sich von Anfang an zur Aufgabe gestellt, Bilder, welche als die Blüten der Malerei anerkannt sind, für seine Ausstellungen zu gewinnen, um durch diese Schöpfungen einesteils den Künstlern eine Richtschnur für eignes Schaffen zu geben und andernteils sie als Gradmesser zur Aburteilung anderer Werke hinzustellen. So wurden die großen französischen Maler des zweiten Empires bei uns heimisch: Manet, Monet, Renoir, Degas, Daumier und der größte moderne Bildhauer Frankreichs: Rodin; aber auch die Größten Deutschlands haben wir in gleicher Weise gefeiert: Böcklin und Leibl, Oberländer und Thoma; in der letzten Schwarz-Weiß-Ausstellung den Altmeister und Vorgänger Menzels: den berühmten Pferdemaler Franz Krueger.

Als im vorigen Jahre in Berlin die epigonenhafte Porträtkunst der Engländer Gainsborough, Reynolds und so weiter unverdiente Triumphe errang, bemühten wir uns, durch Vereinigung der besten Bildnisse Leibl's ein Beispiel deutscher Porträtkunst jener Ausstellung gegenüberzustellen.

Zur Erkenntnis des Malers Hans von Marées haben wir bereits vor etwa sieben Jahren die Wege geebnet, als wir von ihm eine Kollektion zur Ausstellung gebracht hatten.

Ähnlich wie vor drei Jahren von uns der jung verstorbene, tüchtige belgische Maler Evenepoel dem Publikum in seinen hervorragendsten Bildnissen vorgeführt wurde, ist es uns auch dieses Mal gelangen, Porträts des Schweden Josephson zu zeigen. Er ist für Deutschland bis dahin unbekannt gewesen, aber in Schweden als der Vorläufer und Lehrer der besten Maler der lebenden Generation seines Landes überall angesehen.

Ferner ist es dem Vorstande gelungen, eines der interessantesten und schönsten Werke Cézannes auszustellen.

Cézanne ist der Vater der neuesten modernen Bewegung in der Malerei. Seine Auffassung von starken Farben und geschlossener Formensprache finden wir in den jüngsten Schöpfungen modernster Empfindung wieder. Diesem Suchen nach Neuem, das einen guten Teil der jüngsten Generation bewegt, sind wir dahin gerecht geworden, daß wir auch diesen Künstlern, unserer Pflicht gemäß neue Talente zu suchen und zu fördern, Platz in unsern Räumen gewährt haben.

Am Schluß des Dezenniums haben wir als schwersten Verlust den Tod unseres innig verehrten und geliebten Walter Leistikow zu beklagen. Er war der Schöpfer und das tätigste Mitglied der Sezession gewesen.

Freundespflicht und Dankbarkeit schuf diese Gedächtnisausstellung ihm zur Ehre. Noch einmal sind die hervorragendsten Werke aus seinem schaffens-

reichen Leben hier in einem Saale vereint zu bewundern. Aus seinen Anfängen durch das Bild der Dresdner Galerie, dann durch alle Epochen seines Strebens hindurch zeigen sie, welcher große Künstler er gewesen.

ZEHN JAHRE SEZESSION

IN die Freude über das zehnjährige Bestehen der Sezession mischt sich tiefe Wehmut: Vermissen wir doch bei der heutigen Eröffnungsfeier unseren unvergeßlichen Freund Walter Leistikow. Von dieser Stelle aus, wo er gekämpft und gesiegt, haben wir ihn unter den Klängen der Eroika als einen Helden, der er war, zur letzten Ruhe geleitet. Was er als Künstler war, werden Sie aus den Werken erkennen, mit denen wir die Ausstellung schmücken durften. Was er der Berliner Sezession war, dafür spricht vernehmlicher, als ich es vermöchte, ihre Stellung, die Leistikow ihr errungen hat, denn er war nicht nur ihr eigentlicher Gründer, er war auch ihre Seele. Aber es wäre nicht im Sinne des tapferen und trotz seiner Krankheit stets ungebeugten Mannes, uns dem Schmerz über seinen Verlust hinzugeben. Wir sollen uns bemühen, das Werk in seinem Geiste fortzuführen.

Die Berliner Sezession wurde vor zehn Jahren aus einer Kampfesstimmung heraus gegründet. Unzufrieden mit den bestehenden Kunstzuständen, wollte man bessere an ihre Stelle setzen. Auch ist nicht zu

leugnen, daß manches seitdem besser geworden ist, und nicht wenige der Künstler, die die Sezession mitbegründen halfen, weil sie sich ihrem Talent gemäß nicht gebührend anerkannt sahen, sind jetzt in Amt und Würden, wenn sie sich inswischen auch von uns losgesagt haben. „Die Sezession habe ihren Zweck erreicht, als solle sie sich auflösen," wird uns nicht nur von unseren Gegnern gesagt. Die so sprechen, verkennen ebenso das Wesen der Berliner Sezession, wie das Wesen der Kunst überhaupt.

Wenn auch zufällige, vielleicht sogar persönliche Ursachen zur Gründung der Berliner Sezession mitgewirkt haben, so wäre sie doch schon längst im Strome der Zeit untergegangen, wenn sie nicht notwendig gewesen wäre. Und sie wird notwendig bleiben, solange es Künstler geben wird, die an die Stelle der herrschenden ästhetischen Kunstanschauungen, die, als aus den Werken der Vergangenheit abstrahiert, mehr historisch sind ihre eignen Anschauungen, die in der Gegenwart wurzeln, durchsetzen wollen. Mögen die Sezessionen auch untergehen, sie werden in andrer Form und unter andrem Namen wieder auferstehen, weil jede zur Herrschaft gelangte Form der Kunst von der folgenden verdrängt wird und verdrängt werden muß. Die wir heute als die Modernen gelten, werden vielleicht morgen schon von noch Moderneren zum alten Eisen geworfen. Wir sind alle Kinder unserer Zeit, und es ist ganz natürlich, wenn die Jungen den Platz der Alten einnehmen wollen.

Denn die Kunst ist ein ewiges Werden. Niemand kann ihr, wie einem Soldaten, Halt gebieten, und Stehenbleiben bedeutet ihren Tod. Beständen die Sezessionen noch nicht, sie würden gegründet werden, denn sie bilden den notwendigen Sauerteig im Haushalt der Kunst.

Es ist selbstverständlich, daß eine Ausstellungsleitung nur im Kunsttechnischen etwas leisten kann: in unsern sehr kleinen Ausstellungen ist die Auswahl desto schwieriger, je beschränkter die Anzahl der auszustellenden Werke ist. Gerade der Unparteiische muß, über den Schulmeisterstandpunkt der Korrektheit hinaus, sich bei der Beurteilung von Kunst auf seinen Geschmack stützen, der nicht nur trügt, sondern auch sehr wandelbar ist. Wenn Delacroix oder Corot, Millet oder Manet — ich nenne mit Absicht nur Franzosen — refüsiert wurden, und zwar mit denselben Bildern, auf die sich später ihr Weltruhm gründete, so ist das nicht so sehr ein Zeichen besonderer Dummheit der Jury, als des Wandels im Urteil. Objektives Kunsturteil ist ein Widerspruch in sich.

Die Kunst als solche kann nicht gefördert werden als vom Künstler, und oft wirken die Mittel, welche die Kunst fördern sollen, eher kunstverderbend. Die kunstfreundliche Epoche verhilft dem Künstler, sich zur vollen Blüte zu entwickeln; sie verhilft ihm, sein Ideal zu verwirklichen, aber die kunstfeindliche Zeit verlangt vom Künstler etwas, was er zu leisten nicht imstande ist, ohne sich selbst aufzugeben: die Ver-

wirklichung ihres Ideals. Wir können den Künstler materiell fördern und ideell, indem wir ihn frei machen im Gebrauche der Ausdrucksmittel seiner Kunst. Heutzutage verbraucht der Künstler seine besten Kräfte, um die Lücken seiner Ausbildung zu ergänzen, er ist mehr oder weniger Autodidakt. Kunst kann nicht gelehrt werden, sondern nur das Handwerk. Man schaffe daher die Akademien ab und setze an ihre Stelle Fachschulen. Man erziehe tüchtige Handwerker, statt untüchtiger Künstler, die nur das Kunstproletariat vermehren.

Man verschone uns mit den großen, ästhetischen Schlagworten, worunter sich jeder etwas anderes, meistenteils aber nichts denkt. Vor allem aber verwechsle man Kunst nicht mit Ethik oder Moral: moralische Wirkungen gehen von der Kunst aus, aber — wie Goethe sagt — „moralische Zwecke vom Künstler fordern, heißt ihm sein Handwerk verderben".

Die Gründung der Sezessionen war ein Zeichen jugendlich aufstrebenden Lebens, sie fällt zeitlich mit dem immer siegreicher vordrängenden Impressionismus zusammen. Aber der Impressionismus ist nicht — wie man's täglich hören und lesen muß — eine Richtung, sondern eine Weltanschauung: jeder kann in ihr nach seinem Talent selig werden.

Talent ist Charakter: es arbeite jeder nach seiner Überzeugung. „Der sorgt am besten für's Allgemeine, der nichts tut als das Seine."

WENN wir trotz des geringen Interesses, welches das Publikum den zeichnenden Künsten entgegenbringt, wiederum eine graphische Ausstellung veranstaltet haben, so hat uns die Überzeugung geleitet, daß die Zeichnung die Grundlage aller bildenden Kunst ist. Von hier aus muß ihre Pflege beginnen.

In der Zeichnung offenbaren sich die Intentionen des Künstlers klarer als im vollendeten Werke, weil der Stift dem Gedanken williger folgt als die schwer zu bewältigende Farbe, oder der noch schwerer zu handhabende Meißel. Die Zeichnung erleichtert daher das Verständnis für das fertige Kunstwerk: sie ist der Prüfstein für das Talent des Künstlers, ebenso wie für den Geschmack des Publikums.

Aber auch eine rein materielle Erwägung läßt uns immer von neuem den Versuch wagen, das Publikum für Graphik zu interessieren.

Es ist eine leider nicht zu leugnende Tatsache, daß unendlich viel mehr Bilder gemalt als gekauft werden. Es muß daher zumal dem jungen Künstler eine andere Möglichkeit auf Erwerb aus seiner Kunst geboten werden. Und diese Möglichkeit gibt vor allem die Graphik: sie ist als Illustration für die unzähligen täglich erscheinenden Zeitschriften und Bücher ein Bedürfnis. Die Illustration wird verlangt, während das Ölbild leider immer mehr zum Luxusartikel geworden ist. In der Graphik kann der Künstler sein Talent nicht nur am schnellsten ver-

werten, er kann es in ihr auch am freiesten zeigen. Ludwig Richters und Schwindts Zeichnungen, Rethels Totentanz, Menzels Illustrationen zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen gehören zum Schönsten, was diese Künstler geschaffen haben.

Auch sind durch die schier unheimliche Vervollkommnung der mechanischen Reproduktions-Verfahren die künstlerischen Drucke, vor allem die Lithographie und die Radierung, allzu sehr in den Hintergrund gedrängt. Sie zu beleben wäre ebenso wünschenswert für die Kunst wie für den Künstler. Denn während letzterem aus den zu neuem Ansehen erstandenen Kunstblättern Einnahmen zuflössen, die er aus dem Ölbilde ach! so oft vergeblich erwartet, bietet die leichtere Anschaffung der Lithographie und Radierung die Möglichkeit, den Einzelbesitz an bildender Kunst im Publikum zu vergrößern. Und indem der Besitz durch ein öfteres und bequemes Anschauen der Blätter den Geschmack vertieft, wird die Graphik, gerade wie die Hausmusik die größte Förderin für die Pflege und das Verständnis der Musik ist, den Sinn und die Freude an bildender Kunst erhöhen helfen.

FRÜHLING 1910

DIE Berliner Sezession darf auf das elfte Jahr ihres Bestehens mit Genugtuung zurückblicken: sowohl die Stadtverwaltung Berlins, wie die Charlottenburgs, auf deren gastlichen Boden unsere künstle-

rischen Veranstaltungen stattfinden, hat uns Preise bewilligt, die den hoffnungsvollsten Arbeiten alljährlich auf den Ausstellungen verliehen werden sollen. Wir sagen den städtischen Körperschaften Berlins wie Charlottenburgs für das Interesse, das sie durch ihre Hochherzigkeit unseren Bestrebungen kund tun, wärmsten Dank.

In der Zusammenstellung der diesjährigen Ausstellung sind wir unserem Programm treu geblieben: neben den Einsendungen unserer Mitglieder haben wir einzelne hervorragende Künstler eingeladen, ihr Lebenswerk möglichst vollständig zu zeigen, und wir fühlen uns unsern Kollegen gegenüber zu herzlichem Danke verpflichtet, daß sie unserer Einladung bereitwilligst gefolgt sind.

An derselben Stelle, wo wir vor zwei Jahren die Werke seines großen Vorgängers Leibl bewunderten, sind in diesem Jahre Trübners Arbeiten ausgestellt. Mit der Kollektion des Freiherrn von Habermann, die im nächsten Saale ihren Platz gefunden hat, zeigen sie in ihren Anfängen die Münchener Malerei der siebziger Jahre, und es ist interessant zu sehen, wie aus denselben Anfängen sich zwei Temperamente zu abgeschlossenen Individualitäten entwickelt haben.

Neben diesen beiden deutschen Meistern hat sich der Schwede Zorn ebenfalls mit einer Kollektiv-Ausstellung beteiligt. Trotz der virtuosen Meisterschaft, die er der französischen Schule verdankt, hat

er das nordische Empfindungsvermögen sich zu bewahren gewußt.

Auch ist es uns wiederum gelungen, unsere Ausstellung mit einigen besonders schönen Bildern aus Privatbesitz zu schmücken. Das bedeutendste Werk der Ausstellung verdanken wir aber der Kunsthalle zu Mannheim, die uns Manets „Erschießung Kaiser Maximilians" geliehen hat. Heutzutage bedarf es zu Manets Ruhm keiner Worte mehr: er ist als der größte Maler des XIX. Jahrhunderts anerkannt. Aber dieses Werk, das unseres Wissens noch nie öffentlich ausgestellt war, ist neben der Olympia sein epochalstes Werk: nie, vielleicht mit einziger Ausnahme Goyas, ist einem Maler gelungen, die Wirklichkeit ohne irgendwelchen literarischen Beigeschmack so rein und restlos in malerische Werte umzusetzen.

Neben der Olympia bildet die Erschießung das schönste Dokument von Manets malerischem Genie.

Die Leitung der Mannheimer Galerie ist aufs wärmste zu beglückwünschen, daß sie dieses Bild ihr Eigen nennen darf, aber sie ist auch zu beneiden, daß sie bei der Bereicherung ihrer Galerie sich von keinen andern Rücksichten leiten zu lassen braucht als von dem künstlerischen Werte der zu erwerbenden Werke.

Wir können nicht unterlassen, dem Herrn Oberbürgermeister der Stadt Mannheim wärmsten Dank dafür auszudrücken, daß er uns vergönnte, unsere Ausstellung mit diesem herrlichen Werke zu schmücken.

Angesichts des Bildes finden wir die Bestätigung der Wahrheit, daß die Revolutionäre von gestern die Klassiker von heute geworden sind.

HERBST 1910

WENN man sich die Schwarz-Weiß-Ausstellungen der Berliner Sezession die sieben Jahre hindurch, wo sie existieren, vergegenwärtigt, so ist zu konstatieren, daß das Arbeiten der Künstler in zeichnerischer Beziehung sowie das Interesse des Publikums daran von Jahr zu Jahr intensiver geworden ist. Das ist eine erfreuliche Tatsache, da gerade diese einfachsten Zeichenstudien, welche die Vorarbeiten zu den späteren Bildern sind, zugleich den besten Gradmesser für das Können der Künstler bedeuten. Ein anderer Zweck wird durch diese Art Ausstellungen erreicht, nämlich jungen Talenten zu ermöglichen, sich früher künstlerisch zeigen zu können, als es sonst wohl bei den großen Gemäldeausstellungen der Fall sein könnte. Dem kunstliebenden Publikum aber ist die Gelegenheit geboten, mit bescheidenstem Aufwand in den Besitz von ernsthaften Kunstwerken zu gelangen. Alle diese Gründe bewogen die Berliner Sezession, auch in diesem Herbst eine Schwarz-Weiß-Ausstellung wie die Jahre vorher ins Leben zu rufen.

Außer diesen vorher erwähnten einfachsten Entwürfen zu späteren Bildern haben auch, wie immer, die graphischen Künste (Radierungen, Lithographien, Holzschnitte), sowie Aquarelle und Pastelle Platz ge-

funden. Wenn auch die ganze Charakterisierung der ausgestellten Werke der berufenen Kritik überlassen bleiben muß, so können wir doch mit gutem Gewissen behaupten, daß mehr denn je künstlerische Äußerungen individueller junger Talente zu finden sind, die eine ersprießliche Reife über Jahr und Tag erhoffen lassen. Mit Genugtuung können wir feststellen, daß blinde Nachahmung des Auslandes vollständig fern geblieben ist.

Das Hauptgewicht ist natürlich auf die gegenwärtige Kunst gelegt, und die rege Beteiligung von Künstlern aus allen deutschen Landen hat diese Ausstellung zu einer national-deutschen gemacht. Aber wie auch sonst haben wir uns bemüht, vorbildliche Werke jener großen Künstler zu bringen, die durch ihr geniales Schaffen zu Klassikern der bildenden Kunst geworden sind. Daß es uns gelungen ist, diesmal Kollektionen der wunderbarsten Werke in einem Raum zu vereinen, wie es nur unter glücklichsten Umständen ermöglicht werden kann, ist der liebenswürdigen Opferwilligkeit vornehmer Sammler zu danken.

So haben wir aus einer der reichhaltigsten Berliner Sammlungen 39 Zeichnungen Goyas erhalten, die noch niemals der Öffentlichkeit zugänglich waren, ferner ausgewählte Zeichnungen von Guys, prachtvolle Daumiers und Degas. Aus derselben Sammlung sind die kostbaren Blätter des Radierers Meryon, der in Armut starb und dessen Stiche jetzt gleich selte-

neren Rembrandts bewertet werden. Dann einige Radierungen und Lithographien von Corot, sowie Radierungen großen Stils von dem Engländer Legros. Von demselben Künstler hat Campbell Dodgson, Direktor des Kupferstichkabinetts des Britischen Museums in London, eine große Anzahl Blätter aus seiner Frühzeit beigesteuert. Manet und Renoir sind mit je einem Werk vertreten. Die einzige Lithographie, welche Ingres geschaffen hat, ist in dieser Ausstellung zu sehen, dann die berühmten Lithographien Delacroix' nach dem Goetheschen Faust und solche von Géricault. Das Museum in Aachen hat bereitwilligst Zeichnungen von Rethel hergegeben, so daß auch ein ebenbürtiger deutscher Meister vertreten ist.

Wir können den Dank für dieses wirklich große Opfer, welches sich die Kunstfreunde auferlegt haben, auf einige Zeit ihre Kunstschätze entbehren zu müssen, nicht besser zum Ausdruck bringen, als daß Künstler und Besucher dieser Ausstellung mit Andacht und Freude diese herrlichen Schöpfungen genießen mögen.

HERBST 1911

DIE Schwarz-Weiß-Ausstellungen der Berliner Sezession sind zu einer Notwendigkeit für Berlin geworden: Ausstellungen, wo Ölgemälde dominieren, gibt es in der Stadt genug; dagegen sind die zeichnerischen Ausstellungen der Sezession, seit

die erste 1902 eröffnet wurde, bis heute ohne Rivalen geblieben. Vielleicht stehen wir hierin einzig da, weil wir unabhängig vom Staate sind, der aus natürlichen Gründen nur das fertige und deutlich zu Ende geführte Kunstwerk anerkennt. Wir wollen im Gegenteil auch all das Künstlerische und Interessante, was in den ersten Entwürfen und Studien, in Radierungen, Lithographien, Holzschnitten liegt, an die Öffentlichkeit bringen. So haben wir das Publikum gelehrt, der Kunst in ihren ersten Stadien der Entwicklung — gleichsam in der Werkstatt — nachzugehen und sie zu beobachten.

Heute haben wir außer den Arbeiten lebender Künstler, die in der Mehrzahl unsere Mitglieder sind, in einem abgeschlossenen Raume Entwürfe und Studien unserer großen deutschen Maler aus dem 19. Jahrhundert vereinigt. Wir lernen hier Carstens kennen, den Wiedererwecker deutscher Malerei; ferner sind geniale Porträtskizzen Schadows und minutiös köstlich gezeichnete Szenen von Cornelius zu sehen. Genelli, der Landschafter Koch, Spitzweg, Rethel und viele andere sind vertreten; den größten Raum, vielleicht auch das größte Interesse nehmen die Arbeiten Anselm Feuerbachs ein. Dank dem außerordentlich gütigen Entgegenkommen des Kgl. Bayerischen Ministeriums des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten, insbesondere des Herrn Ministerialrats Dr. Winterstein und des Direktors der Kgl. Graphischen Sammlung in München Herrn Dr. Heinrich Pallmann, welchen

wir hierfür unseren ergebensten Dank aussprechen, ist es Herrn Dr. Uhde-Bernays in München gelungen, uns die Erlaubnis zur Ausstellung von 12 der wertvollsten Handzeichnungen Anselm Feuerbachs aus dem Besitz des bayerischen Staates zu erwirken. Von der Gewohnheit, Privatvereinigungen aus den Schätzen staatlicher Museen auch nicht das Geringste leihweise zu überlassen, hat auch das Museum in Weimar liebenswürdigerweise eine Ausnahme gemacht und Zeichnungen von Carstens, Genelli, Schwind usw. uns geliehen. Privatsammler haben uns aus ihren Sammlungen ebenfalls freigebig bedacht. Kunsthistoriker haben uns mit Rat und Tat beigestanden.

Von unserem verstorbenen Ehrenmitglied Jozef Israels sind noch einmal eine Anzahl seiner stimmungsvollen graphischen Blätter vereinigt.

Ein Novum haben wir den zeichnerischen Abteilungen angegliedert, indem wir den großen Hauptsaal den Bildhauern unserer Vereinigung für plastische Arbeiten allein eingeräumt haben. Unser Ehrenmitglied Rodin ist hier außer mit einer Gruppe in Marmor mit zwei wunderbaren Bronzen vertreten, welche wir der freundlichen Vermittelung Herrn von Tschudis zu verdanken haben. Wir hoffen, daß diese Hervorhebung der Plastik eine Anregung sein möchte, rein bildhauerische Ausstellungen zu organisieren. Unsere Räume wären für ein derartiges Unternehmen geradezu prädestiniert, und die Sezession würde gern helfen, diese neue Ausstellungsart zu ermöglichen.

So möge denn diese Winterausstellung allen Künstlern, Kunstfreunden und dem Publikum zeigen, daß die Berliner Sezession an ihrer Aufgabe, das künstlerische Gewissen Berlins zu sein, unentwegt weiterarbeitet. Anfeindungen, die uns auch jetzt noch nicht erspart bleiben, zeigen, daß die Revolutionäre von ehemals noch nicht Akademiker von heute geworden sind.

HERBST 1912

AUCH in diesem Jahr ist alter Gewohnheit treu eine Winter-Ausstellung der zeichnenden Künste von dem Vorstande geschaffen worden. Den Freunden der Sezession bleibt es immer ein Genuß, die Sezessionisten bei der Arbeit in ihren Werkstätten zu sehen. Diesmal sind wir mit einer weit reicheren Einschickung von Skizzen und Entwürfen, von Radierungen, Lithographien und Holzschnitten bedacht worden, als in den vergangenen Jahren.

Der Vorstand ist seinem Versprechen, die Skulptur in einem besonderen Saale zu berücksichtigen, nicht nur treu geblieben, sondern er hat auch Zeichnungen und Radierungen unserer Bildhauer in stattlicher Anzahl vorgeführt, um das Publikum zu belehren, daß in jeder Kunstart die Zeichnung das Fundament des Handwerkes ist. Wir können mit Freude auf eine Kollektion kostbarer Menzelzeichnungen hinweisen, die uns aus Privatbesitz in liebenswürdigster Weise hergeliehen worden sind. — Desgleichen hat sich ein

Sammler um die Sezession besonders verdient gemacht. Vor zwei Jahren durften wir durch seine Güte eine Anzahl interessanter Goya-Zeichnungen dem Publikum vor Augen führen. Für heute hat er zur Lehre und zum Studium prachtvolle Blätter des größten Franzosen H. Daumier hergeliehen und ferner auch zwei der seltensten Stücke in Bronze, wo Daumier uns als Bildhauer versuchsweise tätig entgegentritt.

Mögen Menzel und Daumier eine besondere Freude allen Besuchern unserer Ausstellung gewähren.

REDEN
ZUR ERÖFFNUNG VON AUSSTELLUNGEN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

HERBST 1920

DIE Akademie ist bei der diesjährigen Ausstellung von ihrem bisherigen Programm abgewichen, oder richtiger, sie ist zu dem Programm zurückgekehrt, nach dem bis 1895 die Berliner Akademischen Kunstausstellungen geleitet worden sind: außer Werken ihrer Mitglieder hat sie versucht, alle in Berlin tätigen Kräfte — der Transportschwierigkeiten wegen mußte sie sich auf Berliner Kunst beschränken — in der Ausstellung zu vereinigen, indem sie alle hier schaffenden Künstler zur Beschickung aufforderte. Leider entsprach die Qualität der ungemein zahlreichen Einsendungen nicht dem Niveau, das wir anzustreben uns verpflichtet fühlten, und wir sahen uns daher genötigt, zu dem Mittel der persönlichen Einladungen unsere Zuflucht zu nehmen. Unter den Gästen befinden sich einige Maler und Bildhauer, deren Werke den Streit der Generationen in den umfriedeten Bezirk der Akademie tragen werden, ohne deren

Mitwirkung aber kein repräsentatives Bild vom heutigen Standpunkt unserer Kunst gegeben werden kann.

Der Literat vermag hemmungslos jede neue Erscheinung freudig zu begrüßen, der Kunstfreund aber, und gar der schaffende Künstler, ist nicht in so bequemer Lage, da er mit dem Maßstab der eigenen Sehweise an die neuen Dinge tritt. Ihm fehlt das Verständnis für das Neue, weil ihm das Organ, die Liebe, fehlt.

Denn der Künstler versteht nur das Kunstwerk, das er liebt, und er liebt nur das, das er versteht. Dieser Konflikt wird besonders schwer Werken gegenüber, deren Technik, — wenn Technik die Kunst in der Kunst bedeutet — der seinigen nicht nur diametral entgegengesetzt erscheint, sondern die seinige zu vernichten gewillt ist, in deren Wesen sich aber trotzdem ernstes, künstlerisches Streben dokumentiert.

Wer selbst in seiner Jugend die Ablehnung des Impressionismus erlebt hat, wird sich ängstlich hüten, gegen eine Bewegung, die er nicht, oder noch nicht versteht, das Verdammungsurteil zu sprechen, besonders als Leiter der Akademie, die, wiewohl ihrem Wesen nach konservativ, erstarren würde, wenn sie sich der Jugend gegenüber rein negativ verhalten wollte.

Nicht nur Pflicht, sondern Selbsterhaltungstrieb zwingt die Akademie, eine Bewegung, der sich die Jugend rückhaltlos angeschlossen, mit der größten Sorgfalt und ohne Voreingenommenheit zu prüfen, statt sie mit überlegenem Lächeln von sich abzuweisen.

Jede neue Kunstströmung schafft eine neue Form. Aber die neue Form muß auch die Kraft in sich haben, eine neue Kunst zu erzeugen, denn, wie Kant sagt, es kann auch originalen Unsinn geben. Ob nun die neue Form vorbildlich werden wird, — das einzige Kriterium für das wahrhaft Künstlerische in jeder neuen Form — darüber entscheidet endgültig nur die Zeit, denn nur sie kann ein abgeklärtes Urteil, das über dem Streit der Parteien steht, geben. Die Zeitgenossen werden nie mit vollkommener Gewißheit unterscheiden zwischen Willkür und Notwendigkeit. Aber diese Unsicherheit entbindet uns keineswegs der Verpflichtung, jede Gelegenheit zur Prüfung unserer Eindrücke und Aufnahme neuer Werke wahrzunehmen. Eine solche Gelegenheit möchte diese Ausstellung bieten, indem sie Schöpfungen von verschiedener Art — da sie Werke verschiedener Generationen sind — in dichtem Nebeneinander vorführt und dadurch Vergleichung und Klärung ermöglicht. Denn der Wert einer Kunstschau, besonders einer staatlichen Veranstaltung, besteht nicht nur im Kunstgenuß, sondern auch in der Kunstbildung.

Je mehr die Akademie in der Kunstbildung die Kunstförderung erblickt, desto eifriger muß sie bestrebt sein, nicht nur feststehender, überlieferter Gesetzeskanon zu sein, sondern das lebendige Gesetz, das sich ewig entwickelt und erneut nach den Vorschriften, die, aus den Meisterwerken der Vergangenheit geschöpft, sich ergänzen aus den Werken der

zeitgenössischen Kunst. Die Akademie soll der Regulator an der Kunst sein: die Tradition in der Kunst erhaltend, aber nicht in der Tradition erstarrend, sie darf keine Festung werden, in der die Angekommenen und die Anerkannten sich gegen die Jungen verschanzen, deren Äußerungen, jenseits von schön und häßlich, etwas bieten, was keine andere Kunst zu geben vermag, nämlich etwas von dem Wesen der Tage, die wir durchleben und die uns deshalb mehr angehen als alle andern Tage.

SOMMER 1921

ZUM ersten Male hat die Akademie in ihren Räumen eine Ausstellung veranstaltet, die ausschließlich den zeichnenden Künsten gewidmet ist; sie glaubte sich dazu nicht nur berechtigt, sondern sogar verpflichtet. Denn die Zeichnung ist die Grundlage aller bildenden Kunst. Materiell weisen ja die Zeitverhältnisse auf die Graphik hin, wie künstlerisch von alters her, besonders seit Albrecht Dürer, der deutsche Geist das Höchste in ihr geleistet hat.

Man hat oft gesagt, daß die Zeichnung uns in die Werkstatt des Künstlers führe, aber sie führt uns weiter bis ins Innerste seiner Persönlichkeit. In der Zeichnung können wir die Phantasie des Künstlers vom ersten Augenblick, da sie Gestalt wird, verfolgen, und sie zeigt sich deutlicher als im vollendeten Bilde,

dessen schwerer zu bewältigendes Material und die lange Arbeit sie ach! so oft bis zur Unkenntlichkeit verdecken.

Nur der Ursprung der Kunst ist göttlicher Natur, während dem vollendeten Werke, als einem Menschenwerke, peinlicher Erdenrest anhaftet. Die Zeichnung ist die erste Niederschrift der künstlerischen Intuition; frei und unbehindert folgt der Stift der Phantasie des Künstlers, unter Weglassung jeden Details nur das Wesentliche andeutend. Daher verlangt sie auch von dem Beschauer eine tätigere Mitarbeit, um zu ergänzen, was die Zeichnung wegließ und weglassen mußte. Wie das lyrische Gedicht die Phantasie des Lesers stärker in Anspruch nimmt als der dickbändige und weitschweifige Roman.

Aber der Beschauer wird für seine Mitarbeit reichlich entschädigt durch den Genuß, den allein das Verständnis zu geben imstande ist, jenes wahre Verständnis, dem die Liebe zur Kunst den Weg gebahnt hat.

Die Zeichnung ist Hieroglyphenschrift, die nur aus dem Verhältnis des Künstlers zur Natur zu deuten ist, womit nicht etwa die mehr oder weniger getreue Wiedergabe der Wirklichkeit gemeint ist. Sondern unter dem Verhältnis des Künstlers zur Natur verstehe ich seine Weltanschauung. Ob Raffael die Welt mehr von der monumentalen, Rembrandt mehr von der mitempfindenden menschlichen Seite auffaßt, — beide kommen zum selben Resultat, eines jeden Gedanke ist in ihrem Werke Gestalt geworden.

Denn der Gedanke in der Kunst ist die Aus-

führung. Plötzlich und unbewußt dem Hirn des Künstlers entspringend, geht er bis in die Fingerspitze und in den Stift, der, als williger Handlanger, den feinsten Regungen seines Herrn gehorcht. Daher die Wirkung der Zeichnung oft mächtiger als die des vollendeten Werkes, weil sie uns die Persönlichkeit des Künstlers unmittelbarer und ungeschminkter zeigt, weil wir dem Werdeprozeß des Werkes gleichsam beiwohnen.

Ohne die Vorteile zu verkennen, welche die seit Erfindung der Photographie fast bis ins Unglaubliche vervollkommneten technischen Reproduktionsverfahren genommen haben, dürfen wir uns nicht die Gefahren verhehlen, die sie für die Kunst im Gefolge haben. Sie verallgemeinern das Interesse für die Kunst, aber vertiefen sie es? Auch die vollendetste mechanische Wiedergabe, die jedes Tüpfelchen, jeden Fleck des Papiers, jeden Strich und Punkt des Originals kopiert, eines bleibt sie ewig schuldig: den Geist, die Inspiration, das, was die Zeichnung zum Kunstwerk erst macht. Die Schönheiten einer Zeichnung an seiner mechanischen Reproduktion nachweisen zu wollen, hieße die Schönheiten der Venus von Milo an einer Kopie in Bronze demonstrieren. Nur der Geist vermag Geist zu erzeugen. Mark Anton konnte Raffael in den Kupferstich übersetzen, wie Waltner oder Köpping Rembrandts Bilder in die Radierung. Aber wenn auch aus der leblosen Kopie eine lebendigere Übersetzung geworden ist: „Über allen Wipfeln

ist Ruh“ oder „Wenn ich, liebe Lili, dich nicht liebte“, muß man im Original lesen, um ihre Schönheiten ganz auszukosten.

Ebenso wie im vorigen Herbst hat die Akademie auch zu der diesjährigen Ausstellung außer an ihre Mitglieder an zahlreiche Künstler, die ihr nicht angehören, Einladungen ergehen lassen, denen leider nicht alle folgen zu können glaubten, was erwähnt werden muß, damit dadurch entstandene Lücken nicht etwa einer Engherzigkeit der Akademie zur Last gelegt werden.

Zum Andenken an unsere verstorbenen Mitglieder Max Klinger und Adolf von Hildebrand zeigen wir deren Werke in einer zu Berlin wohl noch nie vorgeführten Reichhaltigkeit. Den staatlichen Sammlungen in Dresden und Leipzig, den Privatsammlern, die uns die in ihrem Besitz befindlichen Werke anvertraut haben, statten wir unseren tiefgefühlten Dank ab. Zum Preise Hildebrands oder Klingers ein Wort zu sagen, hielte die Akademie für überflüssig: beiden hat schon die Mitwelt den Lorbeer gereicht, und ihre Werke verbürgen ihnen Unsterblichkeit. Das Genie haben die Götter ihnen als Geschenk in die Wiege gelegt. Was aber ihr Fleiß aus diesem Geschenke gemacht hat, diene uns zu leuchtendem Vorbilde gerade in jetziger Zeit, wo Können in der Kunst verachtet wird und die primitiven Äußerungen der Südsee-Insulaner und der Papua-Neger der Jugend als Vorbild empfohlen werden. Nein! Kunst kommt

immer noch von Können, das darin besteht, seinen Empfindungen die adäquate Form zu verleihen, und es ist vielleicht nicht unzeitgemäß, daran zu erinnern, was Schiller kurz vor seinem Tode, im Zenith seines Ruhmes stehend, an Körner schrieb: „Ich wäre unphilosophisch genug, alles, was ich selbst und andere von der Elementar-Ästhetik wissen, für einen einzigen empirischen Vorteil, für einen Kunstgriff des Handwerks hinzugeben. Ich möchte behaupten, daß es kein Gefäß gibt, die Werke der Einbildungskraft zu fassen, als eben diese Einbildungskraft selbst".

FRÜHLING 1922

Nach demselben Pogramm, das uns vor anderthalb Jahren bei der ersten Ausstellung geleitet hat, ist diese, die zweite Ausstellung, eingerichtet und zustande gekommen. Programm heißt Vorschrift: nichts aber weisen die schaffenden Künstler heftiger zurück als Vorschriften. Und mit Recht. Das Programm kann nichts anderes als ein Ideal aus Erlebnissen aufstellen. Das echte Kunstwerk aber tritt auf als neuartig und einmalig, jeder Voraussicht widersprechend und jeder Vorschrift spottend. Unser Programm dürfte also nur darin bestehen, keins zu haben. Ohne jede vorgefaßte Meinung sollte die Leitung einfach das Beste auswählen, wobei sie freilich auf ihren subjektiven Geschmack angewiesen ist. Allein wir vermögen doch bei ernstem Willen durch

Erwägungen die Willkür und Einseitigkeit des subjektiven Urteils einzuschränken und uns zur Gerechtigkeit und weitherzigen Empfänglichkeit zu erziehen. Im besonderen sollen wir stets an den Gegensatz der Generationen denken.

Ranke sagt bei der Darstellung der Jugend Friedrichs des Großen: „Es ist nicht die Absicht der Natur und der Vorsehung bei der Aufeinanderfolge der Generationen, daß die aufwachsenden Geschlechter den vorangehenden gleich seien und die Kinder die Lebensgedanken der Eltern noch einmal zur Erscheinung bringen.“ Und nun gar in der Kunst, in der sich die Absichten der Natur am feinsten widerspiegeln, ist es da nicht eine naturgemäße Notwendigkeit, daß die gegenwärtige Generation ihren Kunstsinn in neuen Formen, ja sogar in Formen dokumentiert, die denen der früheren Generationen diametral entgegengesetzt zu sein scheinen? Und so schwer es ihr auch wird, nicht nur Klugheit, sondern auch Pflichtgefühl befiehlt der älteren Generation, die jüngere verstehen zu lernen.

Kindisch, der Kunst zuzurufen: bis hierher und nicht weiter, denn die Kunst hat ihre Grenzen nur in der Ausdrucksfähigkeit ihrer Mittel. Wie anders aber kann sich die Erweiterung der künstlerischen Ausdrucksmittel zeigen als in der Objektivierung der künstlerischen Individualitäten? Jedes Werk, in dem wir eine neue Individualität zu erkennen glauben, muß ausgestellt werden, denn nur die Ausstellung

ermöglicht durch Vergleichung ein einigermaßen richtiges Urteil für die Gegenwart da, wo definitiv allein die Zeit entscheiden kann, ob das auch neue Kunst ist, oder nicht. Der Beweis wird erst dadurch erbracht, daß das Neue vorbildlich wird oder, wie Kant sagt, daß die Kunst der Natur die Regel gibt.

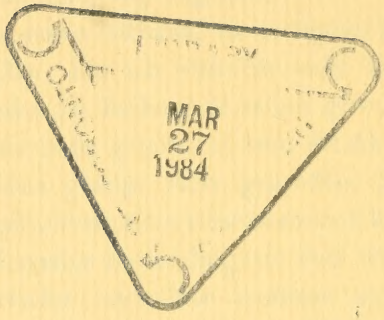
Nur die Jury, die die Kunst nicht sowohl als Gewordenes, sondern vielmehr als ein Werdendes auffaßt, darf hoffen, gerecht zu urteilen. Aber selbst wenn sie sich geirrt haben sollte, ist es besser, der Jugend zu viel Spielraum zu gewähren, als sie einzuengen. Denn die ältere Generation muß vor allen Dingen ein Verhältnis gegenseitigen Vertrauens mit der jüngeren Generation erstreben, indem sie, nach Goethes Wort, die Talente nicht leugnet, wenn sie ihr auch mißfallen, sonst ist eine gedeihliche Zusammenarbeit und ohne sie eine gedeihliche Entwicklung unserer Kunst undenkar und unmöglich.

Zum Gedächtnis unseres leider zu früh verstorbenen Mitgliedes Reinhold Lepsius haben wir eine Anzahl seiner Werke vereinigt: Wir, seine Kollegen, betrauern in dem Dahingeschiedenen den wertvollen Menschen wie den bedeutenden Künstler, dem es gegönnt war, die Berliner Gesellschaft am Ende des vorigen, wie am Anfang dieses Jahrhunderts mit geschmackvollen und interessanten Bildnissen festzuhalten.

Mit Genugtuung darf ich konstatieren, daß mit einer einzigen Ausnahme alle die Künstler der jüngeren Generation, die wir eingeladen haben, unserem Rufe

gefolgt sind, was hoffentlich für beide Teile gleich vorteilhaft sein wird, denn die Nebeneinanderstellung von Werken der älteren und der neueren Richtung wird den Beweis ad oculos erbringen, daß es nicht auf die Richtung, sondern auf die Persönlichkeit ankommt, daß das Werk das Entscheidende ist, nicht der Zeitstil, seine modische Umkleidung. Ein Werk ist gut, nicht weil, sondern obgleich es einer bestimmten Richtung zugehört.

Weit davon entfernt, mein eigenes Kind verleugnen zu wollen, bin ich vielmehr stolz darauf, einer der Begründer der Berliner Sezession gewesen zu sein. Sie war notwendig geworden, weil die Akademie sich verständnislos gezeigt hatte gegenüber den Sehnsüchten und Aspirationen einer aufstrebenden Künstlergeneration. Eine derartige Kurzsichtigkeit darf sich die Akademie nicht wieder zuschulden kommen lassen: denn mehr als je bedürfen wir in der augenblicklichen schwierigen Lage der Einigkeit. Nur wenn die Akademie die Repräsentantin der gesamten Künstlerschaft ist, wird sie den ihr gebührenden Platz im Kunstleben Berlins einnehmen. Die Akademie soll Ratgeberin und Vermittlerin sein zwischen der Künstlerschaft und der Regierung, und zwar von solch entscheidendem Einfluß, daß weder die eine noch die andere an ihr vorbeigehen kann. Sonst wird die Akademie überhaupt nicht sein. Viel zu alt um selbst das Ziel noch zu erreichen, sehe ich nur von ferne das gelobte Land: das „voluisse“ muß mir genügen.


MAR
27
1984

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

91578